الرومانتيكية

مالها وما عليها

مختارات من جمع

روبرت جلكنز

وجيرالد إنسكو

ترجمة

د. أحمد حمدى محمود

مراجعة

أحمد خاكى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

المكتبة العربيه

الرومانتيكية

مالها وما عليها

الرومانتيكية

مالها وما عليها

مختارات من جمع

روبرت جلكنز
وجيرالد إنسكو

ترجمة

د. أحمد حمدي محمود

مراجعة

أحمد خاكي

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٦

الاخراج الفنى

زهور السلام شاكر سعيد

إهــــــداء

الى الدكتور ثابت الفندى

أستاذى الجليل وصــديقى العزيز الذى أشرف على رســالتى ((الفلســفة الرومانتيكيــة والقيــم الجمالية)) .

مقدمة

كان فى نيتى أن أكتب تمهيدا مسهبا لكتاب الرومانتيكية الذى صنفه روبرت جلكنر وجيرالد انسكو ، بعد أن اختارا أفضل ما كتب عن الرومانتيكية باللغة الانجليزية فيما يقرب من المائة عام . وقد أيد الأستاذ الكبير أحمد خاكى مراجع الكتاب ، متعه الله بالصحة والعافية هذه الفكرة .

ولكننى بعد أن راجعت تجارب طبع الكتاب بعد خمس عشرة سنة من الانتهاء منه ، أيقنت أن أية اضافة قد تسيء الى الكتاب أكثر مما تحسن اليه .

وقد يصح أن اتحدث فى هذا التمهيد عن بعض مسائل على هامش موضوع الكتاب ، وأولها تطلعى أن تكون هذه الدراسة المتنوعة الجامعة ذات نفع لمن يكثرون الكلام عن الرومانتيكية ، بل وينعتون بعض أدبائنا من المحدثين وحتى من القدامى بهذا الاسم ، وغالبا تفهم الرومانتيكية على أنها اسراف فى العاطفية ، كما يبين من وصفنا للقصص والروايات التى ترجمت فى بداية القرن وظننا أنها من أمهات الأدب الرومانتيكى العالمى ونسبنا الى بعضها كماجدولين مثلا أهمية تفوق قدرها الحقيقى ، لانها من سقط متاع الأدب الفرنسى ، واغلب المثقفين الفرنسيين لم يسمعوا عن مؤلفها الفونس كار ، الذى كان من فرسان الاثارة فى بعض المجلات الفرنسية ، والنموذج الثانى هو « آلام فرتر » لجوته الذى ابتعدت ترجمته كثيرا عن أصله الذى يمثل مرضا أصيب به الشباب الأوربى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ابان ما يدعى بحركة الانتفاضة العاصفة «Sturm und Drang» التى سبقت الحركة الرومانتيكية بألمانيا واختلفت عنها فى أشياء كثيرة . اذ كانت تسعى لبلوغ المحال ، وتحث الشباب على الوقوع فى غراميات مستحيلة ، كما حدث فى فرتر ، ولكن كل هذه المعانى قد اختفت وراء أسلوب بليغ يعيدنا الى عهد ابن العميد وابن المقفع .

والأمر بالمثل فى حالة الشعر ، فلقد أطلقنا اسم الرومانتيكية على بعض المدارس ، وفى مقدمتها مدرسة ابوللو الشهيرة ، وتوهمنا وجود أوجه شبه بين شعراء كشيللى وبين شعرائنا العرب . كل هذا لأنه الف ديوانا سماه ثورة الاسلام The Revolt of Islam (١٨١٨) لعله نشد فيه الغرابة وحدها .

وانعكست اساءة فهم معنى الرومانتيكية فى مسألة هامة وهى اعادة تسمية الرومانتيكية بالرومانسية نسبة الى رومانس . وعندما نطلع على الحركة الرومانتيكية وندرسها دراسة فاحصة سيتبين لنا ان تيار الولع بالرومانس أو مغامرات القرون الوسطى لم يمثل أكثر من تيار واهن من تيارات الرومانتيكية العديدة ، واذا صلح هذا المصطلح فى عالم الأدب فانه لن يصلح بتاتا فى نواح مثل الفلسفة والتاريخ، وحتى فى الموسيقى ، واذا ناسب انجلترا ، فانه لن يناسب فرنسا أو اسبانيا أو ايطاليا على الاطلاق .

ولو افترضنا أن كتابا عربيا ذكرت فيه كلمة « رومانسية » ترجم الى لغة أوربية ، فأغلب الظن أن هذه الكلمة ستترجم حين ذاك الى رومانسك وليس الى رومانتيكية . واننى أحيل القارىء الى مقال هام للمفكر الأمريكى لوفجوى ضمن المقالات المترجمة ، لأنه يبين الأخطاء الناجمة عن اساءة تسمية الحركات الفنية ، ومن ثم فمن الواجب حتى لا يساء فهم الرومانتيكية أن يبقى المصطلح الأجنبى على حاله دون تغيير ، كما فعلنا عند ترجمة أسماء الحركات الفنية الكبرى كالباروك والروكوكو والسيريالية ... الخ . تصوروا لو أن انسانا ترجم « السيريالية » الى « ما فوق الواقعية » هل يفهمه أحد . ان هذه الأسماء تبقى فى جميع اللغات بلا ترجمة ، ولم يكن الانجليز عاجزين عن ترجمة كلمة « رينسانس » الفرنسية الى مقابلها الانجليزى rebirth ، ولكنهم عزفوا عن ذلك حرصا على الأمانة ، ووجوب احترام المسميات العالمية ، مهما كانت حافلة بالأخطاء ، أى انها تعامل نفس معاملة أسماء الأعلام .

لا بأس اذن من بقاء كلمة « رومانسية » ما دامت قد نجحت حتى فى لغتنا الدارجة فى الدلالة عن معانى العاطفية والغرامية والغزلية والخيالية والوهمية ، اى كل ما ينسب الى كلمة « رومانس » ،

وما دام الأدباء يميلون اليها لعذوبة جرسها ورقته ، على ان لا نخلط بينها وبين كلمة رومانتيكية التى أصبح لها معنى علمى محدد وهو الحركة الفكرية والفنية والأدبية التى عرفتها أوربا زهاء مائة سنة من أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر ، ولا يجوز علميا تحويرها ، أو تعريبها ، أو نسبتها الى أجيال وأفراد بعيدين عنها .

وكما ذكر المصنفان : لقد ركزا الاختيار على ناحية الرومانتيكية فى الأدب بوجه عام ، وعلى الأدب الانجليزى بخاصة . وبقيت مجالات كثيرة لم يرد ذكرها فى المختارات . ويكفى أن نذكر أن الثورة الفرنسية ذاتها قد اعتبرت عند بعض المؤرخين مظهرا من مظاهر الرومانتيكية . وعلى هذا فاننا ما زلنا بحاجة الى العديد من المؤلفات أو المترجمات فى الرومانتيكية ، لكى نعرف دورها فى الفلسفة والفن التشكيلى والموسيقى التى يقال انها كلها رومانتيكية .

احمد حمدى محمود

تمهيد

تمثل هذه المجموعة من المقالات والمقتطفات أول محاولة للجمع بين الأقوال الكلاسيكية - من والتر باتر حتى الحاضر - فى موضوع الرومانتيكية بعامة ، وطبيعة الحركة الرومانتيكية الانجليزية بخاصة . واستلزمت هذه الغاية استبعاد عدد من المقالات الممتازة التى تناولت الكتاب كأفراد ، بعد تفضيل تلك التى تركزت على تعريف الحركة فى جملتها ، وعلى تقديرها ونقدها ، أو على الدفاع عن مثلها ، وجمالياتها ، وأسلوبها . وكان الاختيار شاقا ، حتى بالنسبة لهذه الغاية ، لأن هناك دراسات ممتازة عديدة منشورة ، كلها تشهد باستمرار حيوية الموضوع ، والحاحه . وتعكس المقالات المتضمنة - بالاضافة الى ذلك - غايتين اخريين : الأولى - ذكر اكبر قدر مستطاع من وجهات النظر الخاصة بالمشكلة ، مع تجنب أى تكرار بلا موجب للنظرات النقدية أو العقائدية . الثانية - الكلام عن فسحة زمنية متسعة بقدر الامكان حتى يتبين ما فى هذه البقعة الجرداء ظاهريا من الأفكار والمعتقدات المتصارعة (ولعل بعضها يؤدى بالضرورة الى نهايات نقدية وفكرية مسدودة) من اتجاه تقدمى واضح يمكن لمحه ، دليلا على بدء بزوغ بشائر نظام وسط الفوضى . فمن بين وجوه الاختلاف الواسعة بين الباحثين والنقاد ، تبزغ الى عالم الضوء فكرة يشترك فيها الجميع ، أى اتفاق عام فى تعريف ما هى الرومانتيكية الآن (وكيف كانت) ، ومدى صحة المصطلح ، ونفعه لمؤرخ الأدب ، وكذلك للناقد الباحث والدارس .

بطبيعة الحال ، أن هذا لا يعنى تحول كل الساخطين عليها الآن الى مؤمنين بها - فعلى سبيل المثال ليس من السهل اخماد أصوات « بابيت » و « بروكس » و « ليفيس » و « لوكاس » و « اليوت » . والحق أن علينا أن نحبذ الاستماع الى هذه الأصوات جهيرة واضحة - والى غيرها من الأصوات المماثلة . فشدة الهجوم

اعتراف ضمنى بقوة المهاجم . ويزداد الموضـــوع وضوحا بفضــــل المناقشـــات ، ويستقر ــ فيما يبدو ــ نتيجة لمـــا يحدثه المعســـكران المتعارضان من توازن .

لعل استمرار الاهتمام بالرومانتيكية سبب كاف لتبرير ظهور مثل هذه المجموعة من المختارات ، وان كنا نعتقد فى وجود سبب أبعد من ذلك . فالدراســـة الحديثة للرومانتيكية ــ مثل اية دراســـة فى أى ميدان آخر من ميادين أبحاث البشر ــ مبنية على المـــاضى ، وتستمد الكثير من نقاطها ، واتجاهاتها ، من المحاولات السالفة للفهم . وفى نفس الوقت ، يعد تقدم الجدال ، بل وشططه ، جزءا لا يتجزأ من تاريخ النقد . فهو نابع من الرومانتيكيين انفسهم ، ويفصح عن نفســـه فى نزعـــة « باتر » الجمالية والاتجـــاه الأخـــلاقى الانســـانى الجديد ، و « حركة النقد الجديد » ، وهلم جرا . ويكاد حكم « كلينث بروكس » القاطع باستبعاد الرومانتيكيين من « التراث التقليدى » أن يكون قد جاء رغم مقصد بروكس ، تذكرة قوية بحاجة النقد الأدبى الى الانتباه ، بعد نفور الكثيرين من الأساتذة من متابعته ، مكتفين بما رضعوه من النقد من « وارين » و « بروكس » و « تيت » وريشاردز وآخرين . والقول بأن ارجاع العمـــل الأدبى الى عصر ما يسىء الى العمل ، ليس مماثلا للقول بعدم انتساب العمل الى مكان وزمان . ويستحق الانتباه ما قاله كيتس بوصفه شاعرا « من المنتمين الى الحركة الرومانتيكية » الى جوار ما قاله كشاعر . ولو أردنا فهم انجازه فى جملته كموضـــوع جمالى وموضوع تاريخى معا ، فاننا سنحتـــاج الى مصطلحات تحقق المعنى ، والى تعريف راسخ ، اذ تبين الأفكار والاتجاهـــات والنظرات المتضمنة فى هذه المقالات ، بوضوح ، مدى تعقد الرومانتيكية وابتعاد ما تصبو اليه ، وربما أيضا ، مدى خطورة استعمال المصطلح ، بلا دقة أو تمييز .

وهكذا تعد هذه المجموعة مكملا هاما لكل الدراسات التى تتناول ــ ولو بطريقة عابرة ــ العصر الرومانتيكى . وسوف يكشف دارسو العصر الرومانتيكى فى النظرات البعيدة الاختـــلاف ، التى تضمنتها المقـــالات المتضمنة هنا ، والتى بدت فى صـــورة « دعوى » و « نقيض دعوى » يحاولان التواءم فى بطء لتكوين « فكرة مؤتلفة » ، ما اعتقدنا أنه ضرورى لكل دراســـة ذات بال لأدب أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر . وفى هـــذا المقام علينا أن نشير أيضا الى أن المقـــالات

المتضمنة تمثل سبعة ميادين متفرقة للمناقشة ـ كل منها يكمل الآخر ويتداخل معه بطبيعة الحال ، وان كان كل منها يصف ميدانا ثانويا من ميادين الصراع ، ومن وجهات النظر المختلفة :

١ ـ لمعرفة النزاع الكلاسيكى الرومانتيكى ، أنظر بوجه خاص الى مقالات « آبر كرومبى » و « جريرسون » و « هولم » و « باتر » و « فاسرمان » و « ويليك » .

٢ ـ وعليك أن تركز على ما قاله « بابيت » و « برنباوم » و « فوسيت » و « لوكاس » فيما يتعلق بالخلاف حول النزعة الانسانية الجديدة . وبهذه المناسبة ، ينبغى ان يلاحظ تأثير تعقيبات « ت.س. اليوت » ـ المتناثرة فى عدة مواضع عن الرومانتيكيين ـ على ما حدث من تحول فى موقف أنصار النزعة الانسانية الجديدة .

٣ ـ الموقف النقدى الجديد ، ويمثله هنا « بروكس » و « هولم » ، ويهاجمه فوجل .

٤ ـ وانظر بوجه خاص الى مقالات « بروكس » و « فوكس » و « جيرار » و « لوفجوى » و « بيكهام » و « فاسرمان » و « وليك » ، لمعرفة قيمة المعانى والمصطلحات المستخدمة هنا لمؤرخ الأدب .

٥ ـ جاء الحديث عن الأسلوب ـ أو بعبارة أصح ما سماه فاسرمان « بتراكيب » أو انساق الشعر الرومانتيكى فى **مقالات** « آبر كرومبى » و « بروكس » و « فوكس » و « جيرار » و « هولم » ، و « فاسرمان » بخاصة .

٦ ـ يطلع على مقالات « بيرجام » و « كودويل » و « كومفورت » و « ريد » ، فيما يتعلق بالمتضمنات الاجتماعية والسياسية الكامنة فى الرومانتيكية .

٧ ـ اما أصح التعاريف ، فيطلع عليها بوجه خاص عند آبر كرومبى و « برنباوم » و « فيرتشايلد » و « بيكهام » و « سبندر » .

استبعدنا أشياء عديدة بالضرورة . فلم يسمح المكان للاستشهاد بما قاله مور P.E. More فى انحراف الرومانتيكية The Drift

of Romanticism ، واليوت T.S. Eliot في « فائدة الشعر وفائدة النقد» «The Use of Poetry & the Use of Criticism» «ليفيس» في « اعادة التقويم » Revaluation و « باورا » في « الخيال الرومانتيكى » The Romantic Imagination أو دفاع « بوتل » عن شيللى فى RMLA (١٩٥٢) ، أو مقال سير أرثر كويلر كوش الممتع فى دراسات عن الأدب (المجموعة الأولى) أو مقال « بورجيز » عن الرومانتيكية فى موسوعة العلوم الاجتماعية ، و « ابرام » فى المرآة والمصباح The Mirror and the Lamp وماريو براز فى أوجاع الرومانتيكية The Romantic Agony « وبيت » W.Y. Bate فى « من الكلاسيكية الى الرومانتيكية » From Classic to Romantic وجوزفين ميلز فى « عصور وانماط فى الشعر الانجليزى » ، Eras and modes in English Poetry . وجاك بارزان فى الرومانتيكية والأنا الحديثة Romanticism & the Modern Ego مع الاكتفاء بذكر القليل . وبالاضافة ، فلقد استبعدنا من العديد من المقالات الأجزاء التى لاترتبط ارتباطا مباشرا بنقطة البحث الأساسية الخاصة بالرومانتيكية الانجليزية ، أو التى تركزت أساسا على ضرب الأمثلة (وأشير الى كل هذه المحذوفات بنقاط دالة على الحذف) . من المحتمل أن نكون قد أسأنا فى بعض الحالات الى النظرة الشاملة للمؤلف ، وان كنا متيقنين بأننا لم نسىء الى نظرته الأساسية ، أو أحدثنا أى تمزيق غير مناسب فيها . ويتحتم بطبيعة الحال تشجيع القارىء على الرجوع للأصل . ولقد سمحنا لأنفسنا كذلك بحذف الكثير من حواشى الأصل ، ويرجع ذلك أيضا الى ضيق المكان ، وكى يركز القارىء انتباهه على الموضوع ذاته . أما الملاحظات التى استبقيت فمحصورة . وكل نجمة استعملت من قبيل الاشارة تنسب الينا .

أما آخر ما قمنا به من حذف ، فكان خاصا بكل المادة التى تتناول الرومانتيكية خارج بريطانيا على وجه التقريب ، والتى تعد كما أثبت الأستاذ ويليك فى مقاله الذى ظهر فى جزءين فى الأدب المقارن مرتبطة ارتباطا وثيقا ومتوافقا مع الرومانتيكية الانجليزية . وكنا قد صممنا فى الأصل على تضمين بعض مقالات أساسية لهذه الرومانتيكيات، ولكن سرعان ما اتضح لنا أن تناول الرومانتيكيات الفرنسية والجرمانية والايطالية بقدر منصف متساو سيحتاج الى مجموعة مستقلة من المقالات .

حدث تعديل غير ملحوظ فى تهجى الكلمات واستعمالها عندما دعت الحاجة الى توحيدها فى الكتاب . كما كتبت الفقرات والعبارات المأخوذة من لغات اجنبية بحروف مائلة .

ينبغى أن نتوجه بالشكر والعرفان لكل من « باسيليوس » و « ج فلينت بوردى » ومكتبة جامعة ولاية واين وموظفيها المثابرين ووليم بيرينباوم ومدرسة خريجى جامعة ولاية واين وبول أوكونيل من دار نشر برنتيس هول ، لما قدموا من نصائح ومشورة وتشجيع . ولكن علينا فوق كل شيء أن نؤكد اعترافنا بفضل الناشرين والمجلات الممثلة هنا وناشريها ، لسماحهم باعادة طبع مواد قيمة ، وللمؤلفين الذين ساعدت آراؤهم النقدية النيرة على القاء ضوء على هذه البقعة الساحرة ــ وان شابها الغموض ــ من تاريخ الأدب .

روبرت جليكنر

جيرالد انسكو

والتر باتر

حاشية
عن الكلاسيكى والرومانتيكى

على الرغم من تعرض كلمتى « كلاسيكية » و « رومانتيكية » كالعديد من التعابير النقدية الأخرى لاساءة استخدام من قاموا بفهمها فهما مهوشا أو فهما مطلقا ، الا انهما يدلان على اتجاهين حقيقيين فى تاريخ الفن والأدب . وعند المغالاة فى التعبير عن تعارض أعظم مما هو قائم بالفعل بين هذين الاتجاهين ، فانهما قد نزعا احيانا الى قسمة المتذوقين الى معسكرين متقابلين . على أن هذا التعارض يتلاشى فى « عالم الجمال » الذى تقوم بانشائه على الدوام الأرواح الخلاقة فى كل الأجيال — أى الفنانون وأولئك الذين قاموا بتناول الحياة بروح الفن — لانعاش الروح الانسانية . ويلجأ مفسر هذا « العالم الجميل » أى الناقد الجمالى الحق ، الى هذه التسمية عندما تساعده على النفاذ فى فرائد الموضوعات التى يتناولها . ولقد استقر الرأى على دلالة كلمة « كلاسيكى » على الأدب المحدد على خير وجه وعلى المجموعات المحددة على خير وجه فى الفن ، وأصبح معناها غير خاف بلا جدال . الا انه كثيرا ما يستعملها بمعنى جامد ومدرسى محض ممتدحو كل ما هو عتيق معتاد ، على حساب ما هو مستحدث ، والنقاد الذين لم يكتشفوا لأنفسهم

Appreciations

(نيويورك — ماكميلان ١٨٨٩) ص ٢٤١ — ٢٦١ .

سحر اى عمل سـواء أكان جديدا أم قديما ، والذين يقدرون ما هو عتيق فى الفن والأدب ، لحواشيه ، وبوجه خاص ، لما أصبح يحيط به من قداسـة تقليدية . انهم أولئك القوم الذين لا يمكن أن يشعروا بالفرحـة بالفعل لاى فينوس طازجـة ، تظهر فى البحر . وما يجعلهم يمتدحون فنون اليونان القديمة وروما القديمة هو توهمهم أنها قد تحولت الى شيء ثابت مألوف .

وكما استعملت كلمة « كلاسيكى » بمعنى مطلق للغاية ، ومن ثم بدت مضللة ، كذلك أحاط الغموض الشديد كلمـة « رومانتيكى » ، واستعملت على انحاء عشـوائية مختلفة . والدعامة التى ارتكن اليها عند وصف سكوت بالكاتب الرومانتيكى هى اختلافه عن التقاليد الأدبية فى القرن الغابر ، وولعه بالمخاطرات الغريبة ، وقيامه بالبحث عنها فى العصور الوسـطى . وبعد ذلك بوقت طويل ، اثمرت الروح الرومانتيكية فى قرية من قرى يوركشاير ثمرة أكثر تعبيرا بحق عن خصـائص هـذه الروح فى كتاب لفتاة صغيرة تدعى « اميلى برونتى » ، وكان ذلك فى رواية « مرتفعات واذرنج » ، وفى شخصيات هارتون ابرنشو وكاترين لينتون وهثكليف الذى فتح قبر كاترين بعد أن حطمه ثم حطم جزءا من تابوتها حتى يستطيع ان يستلقى بجوارها ، ويشعر بمشاركتها فى الموت . انها شخصيات عاطفية الى ابعد حد ، وان كانت قد احيطت بخلفية رقيقة جميلة وارتفعت فوق منصـة مرمرية تمثل هذه الروح ابلغ تمثيل . على أن الروح الرومانتيكية فى الواقع من الأسس الشابة الدائمة الوجود فى المزاج الفنى . وما خصـائص الفكر والأسلوب التى قد تتبين من هذه الأمثلة ، ومن ذلك استعمالات أخرى لكلمة رومانتيكى، الا علامات لمؤثر مستمر بعيد الأثر .

من هذا يتضح انه على الرغم من أن كلمتى كلاسيكى ورومانتيكى قد اكتسبتا معنى يكاد يكون تقنيا للدلالة على بعض تطورات معينـة صادفها الذوقان الألمـانى والفرنسى ، الا أن هذا المعنى لا يزيد عن أحد التعابير المختلفة المعبرة عن تعارض قديم يمكن اكتشاف آثار له منذ بدء تكون الفن الأوربى والأدب الأوربى . فمنذ بدأ تكون ما يشبه معيـار التذوق فى هاتين الناحيتين ، بدأ بالضرورة التطلع عند أكثر عشاقهما لهفة يكشف عن نفسه فى الشوق لأفكار جديدة وموضوعات جديدة مثيرة للاهتمام وتعديلات جديدة فى الأسـلوب . ومن هنا ظهر التعارض بين الكلاسيكيين والرومانتيكيين فى تنمية الجمال ، بين انصار مبادىء الحرية

وأنصار الخضوع لسلطان ما ، وبالتالى بين أنصار القوة الحيوية ، وأنصار الترتيب والنظام أو ما سماه اليونانيون باسم Koosmiotes

ناقش « سانت بيف » في الجزء الثالث من « أحاديث الاثنين » Causeries du Lundi مسألة المقصود بالكلاسيكية ؟ وكان سانت بيف من أصلح القادرين على الاجابة عن هذا السؤال باعتباره قد مر بأطوار مختلفة من التذوق . اذ كان في باكورة حياته من الأنصار المتحمسين للمدرسة الرومانتيكية ، كما كان أيضا من أساطين ذلك النوع في فلسفة الأدب ، المولع باكتشاف التقاليد الكامنة فيه ، وبالطريقة التى تثبت بها الأطوار المختلفة من الفكر والعاطفة وجودها في خضم التحولات المتعاقبة من جيل لآخر . وعلى هذا ، فقد اتجهت عنايته الى الرحابة في تحديد معنى الكلاسيكية ، أو السخاء في تحديد معناها أكثر مما هو معتاد مما جعله يبدو محاطا بهالة من الفخامة مفتقرا الى التحديد (*) أو « عائما» على حد قوله . وعندما فعل ذلك فانه قد تمادى بأستاذية بارعة في الاشادة بخصائص التوازن والنقاء والرصانة التى اختص بها الفن والأدب الكلاسيكى ، وسواء اتجهنا الى توسيع معنى الكلاسيكية أو تضييقه ، فاننا نربط بين هذا المصطلح وبين الدعوة الى التزام الحرص .

سحر ما هو كلاسيكى في الأدب والفن اذن هو سحر « الحدوتة » المعروفة جيدا ، التى يمكننا رغم ذلك ، الاستماع اليها المرة تلو الأخرى ، لأنها قد رويت ببراعة . فبالاضافة الى شكلها الفنى بجماله المطلق ، هناك سحر ما هو مألوف ورصانته . والحق ان هنالك أوقاتا يخفق فيها هذا السحر في احداث تأثيره على أرواحنا على الاطلاق ، ولا ينجح في اثارتنا . قال ستندال : « الرومانتيكية هى الفن الذى يقدم للناس الأعمال الأدبية التى تستطيع احداث أكبر قدر مستطاع من المتعة المناسبة لظروفهم العقلية وعاداتهم ومعتقداتهم . وعلى عكس ذلك ، الكلاسيكية فهى تقدم لهم ما استطاع احداث أكبر قدر مستطاع من المتعة لأجدادهم » . من هذا يتضح أن كل تغير في العادات والمعتقدات لن يحول دون استمرار ولع أفضلنا بذلك الجانب المجرد البحت — الجانب الموسيقى — الذى يتميز به كل ما هو كلاسيكى في الأدب . فاننا نشعر في أقل تقدير بالارتياح في حضرة ما استمتع به جدودنا . ان

(*) Grandiose et flottant.

« الكلاسيكى » يظهر لنا كممثل لكل ما هو رصين هادىء فى العصور الأخرى . وكما بينت مقاييس التجارب الطويلة ، انه على أى حال لن يكون مصدر كدر لنا على الاطلاق . واعتمد العنصر الكلاسيكى الجوهرى فى الأدب الكلاسيكى عند اليونان وروما ، وكذلك فى كلاسيكيات القرن الماضى على خاصة الجمع بين النظام والجمال التى توافرت لديهم بحق بقدر واف . ويؤثر هذا العنصر فى بعض النفوس ، ويجعلها لا تمانع فى استبعاد أى عناصر أخرى .

وأساس الطابع الرومانتيكى فى الفن هو الغرابة التى تضاف الى الجمال ، ولما كانت رغبة الجمال عنصرا ثابتا فى كل تنظيم فنى ، لذا يعتمد المزاج الرومانتيكى على اضافة رغبة اشباع حب الاستطلاع الى رغبة الجمال ، ويحتل حب الاستطلاع والرغبة فى الجمال موضعا فى الفن يماثل موضعهما فى كل نقد صحيح . وعندما يضعف حب الاستطلاع عند شخص ما ، أو لا يتوافر له قدر كاف من التلهف للانطباعات الجديدة ، والمتع الجديدة ، فانه يميل الى زيادة تقدير الخصائص الأكاديمية ، والرضاء بالأنماط التقليدية أو المستهلكة ، بحليات راسين المملة ، وبخفة فن نحت اليونان فى أواخر عهدها ، الذى استمر الاعتقاد طويلا ، بأنه وحده الممثل الحق للفن الهلينى . وهذا يعنى اغفال المواضع التى تجلت فيها عبقرية الطبيعة أو الفنان ، والاعتقاد بأن أكثر مبدعات الفن اثارة لا تزيد عن عوامل استفزاز . وعندما يحدث اسراف فى حب الاستطلاع لدى أى امرىء ، وتطغى هذه الظاهرة على الرغبة فى الجمال ، هنا يميل المرء الى تقدير أعمال الفن اعتمادا على ما هو لا فنى فيها ، والى الاكتفاء بما هو مغالى فيه فى الفن ، وبمبدعات كبعض ما انتجته المدرسة الرومانتيكية فى المانيا ، مع العجز عن التفرقة بأقل قدر من التردد بين ما هو رائع فى ادائه ، فى أدب جان بول ريشتر على سبيل المثال — وما لم يتحقق على خير وجه . واذا وجب أن اذكر أمثلة لهذه الوجوه من النقص ، فلأذكرن أن « بوب » متمشيا مع عصر الأدب الذى ينتمى اليه ، كان لا يملك الا القليل من حب الاستطلاع ، ومن هنا ظهر على الدوام جانب من اثارة الملل فى تأثير أعماله ، رغم امتيازها . فاذا انتقلنا الى عصرنا ، قلنا ان بلزاك يمتلك قدرا زائدا من حب الاستطلاع ، الذى لم يتهذب بالقدر الكافى من رغبة الجمال .

غير أنه مهما ظهر من زيف عند النقاد فى المقابلة بين هذين الاتجاهين ، أو مغالاة بينهم ، وعند الفنانين أنفسهم ، فانهما فى الواقع

اتجاهان فعالان على الدوام فى الفن ، وفى تشكيله . وتميل الكفة قليلا فى بعض الأحيان الى جانب ، وفى أحيان أخرى الى الجانب الآخر ، محدثة على التوالى ، تبعا لميل الكفة الى هـذا الجانب أو ذاك مبدأين أو تقليدين فى الفن والأدب ، بقدر مشاركتهما فى روح الفن ، واذا نجح الجمع بين الغرابة والجمال فى ظروف صعبة معقدة ، وكان كاملا ، هنا يكون الجمال المترتب أخاذا ساحرا للغاية . ومع حرص الروح الرومانتيكية على الجمال ، وعشقها له ، الا أنها ترفضـه ما لم يتحقق شرط الغرابـة أولا . فهى ترغب فى الحصـول على جمال مرتكن على عناصر متباينة ، ومعتمد على « الخيميا » عميقة ، ومبادىء عويصـة ، وعلى السحر القادر على انتزاعه حتى فى أفزع المواقف . وربما بقيت آثار من المسخ ومن التباين كعنصر اضافى فى التعبير يحيط بالسـمو الذى تبلغـه فى النهاية . فروحها الملتهبة المضطربة تفضـل « القوة والحيوية » والغرابة أولا — فى منظر صراخ الشجرة بعد انتزاع أوراقها ، أو جان فالجان (فى البؤساء لفيكتور هوجو) بعد أن أمضى سـنوات طويلة فى السجن ، وعند ريدجونتليت (بطل احدى روايات والتر سكوت) ، أو منظر الرمال الهشة فى Solway Moss وبعد ذلك يضـاف الى هذه الغرابة قدر كبير من الحلاوة والجمال الذى يتوافق معها ، والذى يساعد على كبح جماحها . واعتقد سانت بيف أن خصـائص الكلاسيكية الحقة ثلاث : الحيوية Energique والنظام dispos ، والنضارة Frais وقال فى ذلك « ليس ما جعل المنجزات القديمة تتصف بالكلاسيكية هو قدمها ، بل هو ما فيها من حيوية ونضارة ونظام » . وكانت الحيوية والنضارة والتنظيم فى براعة وذكاء ، هى الخصـائص التى تميز بهـا فيكتور هوجو فى بعض الشخصـيات التى اكتملت فيها « الخيميته » كماريوس وكوزيت فى بعض مشاهد . وكذلك ما جاء فى مستهل رواية عمال البحر Les Travailleurs de la Mer وعندما كتب « ديرشيت » اسم « جيلييت » على الجليد فى صباح يوم من أيام عيد الميلاد ، وان كان هناك دائما ملامح ملحوظة من الغرابة أيضا .

العنصران الأساسيان اذن للروح الرومانتيكية هما حب الاستطلاع وعشق الجمـال . ومن دلائل هاتين الخاصـتين ، الرجوع الى القرون الوسطى . ففى جوها المشحون ، ينابيع غير مستغلة ذات تأثير رومانتيكى حافل بالجمال الغريب الذى يستطيع الخيال القوى الحصـول عليه من أشياء معينة أو غير مألوفة .

الرومانتيكية ... بالرغم من وجود عصور تمثلها ، الا أنها بالأصح ، من حيث خصائصها الجوهرية ، روح تفصح عن نفسها فى كل وقت ، وبمقدار مختلف ، عند أصحاب الفاعلية من الأفراد ، وفيما يعملون . وعلى النقد أن يقدر هذا القدر بعد النظر الى كل من هؤلاء العاملين على انفراد ، بدلا من النظر اليها كسمة لعصر أو مدرسة . فبالنظر الى انها تعتمد على النسب المتفاوتة من حب الاستطلاع والرغبة فى الجمال ، أى على الميول الطبيعية للروح الفنية فى كل العصور ، لذا يتحتم ان تكون على الدوام مسألة مرتبطة بالمزاج الفردى . ولقد نظر الى القرن الثامن عشر فى انجلترا كعهد يكاد يقتصر على الكلاسيكية . ومع هذا فان وليم بليك — وهو من نوع كثيرا ما خرج عما يعتقد عادة بأنه مؤثرات القرن — من الظواهر المرموقة فى هذا القرن ، كما أن رد الفعل تجاه النزعة الطبيعية (الطبيعانية) فى الشعر قد بدأ مبكرا فى هذا القرن . هناك اذن الرومانتيكى بفطرته ، والكلاسيكى بفطرته ، والكلاسيكيون بفطرتهم هم أولئك الذين يبتدئون من « الشكل »، ويعتقدون فى وجود أنماط خالدة عريقة مليحة معروفة جيدا فى الفن والأدب ، وتكشف عن نفسها فى صورة بعيدة التأثير . انهم أولئك الذين لن يستمتعوا بأى شىء لن يتجاوب فى سهولة وطواعية معهم . ولا يتوقون أن يصبح ما ينجزون أكثر من تنويع ، أو دراسة ، لما انجزه الأساطين القدامى . انهم يرددون دائما فى معرض تعليقهم على الجوانب التقدمية لجيلهم ، وعلى أولئك الذين يعنون بما سيصبح موضع عناية الجميع فى بحر خمسين سنة : « ان الفن يابنى قد انحط » . ومن جهة أخرى ، هناك الرومانتيكيون بفطرتهم ، الذين يبدأون بمادة أصيلة ، لم تسبق محاولتها ويتصورونها تصورا حيويا ، ويتشبثون بها باعتبارها جوهر عملهم . انهم أولئك الذين سيتخلصون عاجلا أو آجلا من كل ما هو غير متناسب عضويا مع نظرتهم ، بتأثير ما فيها من حيوية وحرارة ، حتى يتوافق تأثير الكل مع نفسه فى شكل متسق منتظم واضح . وبعد فترة قليلة من الزمن يتحول هذا الشكل بدوره الى شكل كلاسيكى .

يعتمد اذن الطابع الرومانتيكى أو الكلاسيكى لأى صورة أو قصيدة أو عمل أدبى ، على التوازن بين خصائص معينة . وبهذا المعنى ، يمكن اقامة تفرقة حقيقية بين العمل الكلاسيكى الجيد والعمل الرومانتيكى الجيد . على ان كل هذه المصطلحات النقدية نسبية . وهناك على أى حال اشارة قيمة فى نظرية « ستندال » القائلة بأن كل فن جيد كان رومانتيكيا فى زمانه . ولابد أن تكون مظاهر الجمال عند هوميروس

وفيدياس ـ التى تبدو فى مظهر رصين ـ قد بدت عند من رآوها للمرة الأولى ، مثيرة ومدهشة ، أى فيها ملامح مباغته ، تشبع نواحى من رغبة الجمال ، غير متوقعة . على أن الأوديسا ، بما فيها من مخاطرات خلابة أكثر رومانتيكية من الالياذة ، التى تحتوى رغم ذلك على العديد من الأحداث الرومانتيكية ، من بينها خيل اشيل الخالدة التى بكت عند وفاة « باتروقلوس » . واسخيلوس أكثر رومانتيكية من سوفوكليس ، ولو أن رواية « فيلوكتيتس » لسوفوكليس كتبت الآن لبدت لما فيها من غرابة فى الفكرة واكتمال فى تنفيذها رومانتيكية صميمة . أما عن أوربيد ، فيمكن القول بأن طريقته فى الكتابة قد أظهرت استعدادا للتضحية بكل شىء على وجه التقريب ، حتى يتسنى تحقيق التأثير الرومانتيكى الفذ مكتملا . والحق انه من المستطاع استعمال هذين الاتجاهين كمقياس أو معيار فى كل أنواع التسعر والفن اليونانى والرومانى ، وسوف يحققان نتائج نيرة للغاية . أما بالنسبة للباحث عن الأصول الرومانتيكية فى الفن » فليس هناك ما هو أقدر على اقناعه بذلك من التمشى بين مجموعة الآثار الكلاسيكية فى اللوفر ، أو المتحف البريطانى ، أو تأمل بعض المجموعات الممثلة للنقود الاغريقية ، وملاحظة كيف يتداخل عنصر اثارة الاستطلاع وحب الغرابة فى التصميم الكلاسيكى . وتفصح اثار الروح الرومانتيكى هناك عن نفسها فى اثار الصراع ، بل وفى الأشكال الغريبة ، حتى اذا غولى فى احداث موازنة معها اعتمادا على الحلاوة ، كما فى تمثال شارتر و « ريمز » . فكثيرا ما حدث لجوء الى الشذوذ بل وفظاظة القوة لاحداث توازن فى التمثال مع حلاوة الروح .

لقد عنت الكلاسيكية اذن معنى معينا عند ستندال ، وعند هذا اللفيف المتحمس من شباب الأدباء الفرنسيين ، الذين وضع ستندال مبادىء معبرة عن منهجهم اللاشعورى لخصها فيما يأتى : هيمنة التعالم والخضوع للتقاليد ، والأكاديمية العنيفة فى الفن . فعنده كل فن جيد رومانتيكى (*) . أما سانت بيف الذى كان أكثر تحررا فى فهم المصطلح ، فيرى الكلاسيكية صفة لعهود معينة ولنفوس معينة فى بعض العصور ، لم تعتد ممارسة أصالة الخيال ، ولكنها بالأحرى قد اتجهت الى الانجاز المعتمد على صقل اية مادة معتمدة . هكذا استطاع انصارها بلوغ الكمال بعناصر الاعتدال والنظام وجمال الروح . وتبعا للغة

(*) انظر كتابه : راسين وشكسبير (١٨٢٣) .

الشائعة فى النقد ، يستطاع القول مرة أخرى بأن الكلاسيكيـة تعنى روح اليونان وروما ، وبعض أطوار من الأدب والفن التى تبدو مماثلة فى قدرها لليونان وروما ، كعصر لويس الرابع عشر ، وعهد جونسون ، وان كان استعمال المصطلح على هـذا الوجه يدل على الافتقار الى روح النقد ، لأن منجزات اليونان والرومان قد تضمنت أمثلة نموذجية للروح الرومانتيكيـة ، غير أنـه أيا كانت الطريقـة التى نفسر بهـا المصطلحين عند تطبيقهما على العهود المختلفة ، هنـاك دائما عنصران يمكن التعرف اليهما قد اتحدا فى الآيات الفنية المكتملة عند سوفوكليس ودانتى وفى اسمى منجزات جوتـه ، وان كان لم يتوافر لهما دائمـا التوازن المطلق هنـاك . وربما لا تكون فى تسميـة هـذين العنصرين بالاتجاهين الكلاسيكى والرومانتيكى أية اساءة فى الوصف .

ارفنج بابيت

النظرة الحالية(*)

ما حاولته (فى الفصول السابقة من كتاب روسو والرومانتيكية) هو أن أبين انه على الرغم من شدة اعتماد كل من الفن الكلاسيكى والفن الرومانتيكى فى أفضل أحوالهما على الخيال ، الا انهما يختلفان فى تحديد خصائصه . وأشرت فى الفصل الأول كيف اندفع انصار الكلاسيكية الجديدة « بتأثير نفورهم » من الرومانتيكية الفكرية لعصر النهضــة ومن رومانتيكية العصر الوسيط المعتمدة على المغامرات ، الى تركيز أبحاثهم الأولى على « العقل » ، (الذى قصد به اما التعقل السليم المعتاد ، أو الاستنباط المجرد) ، ثم جعل هــذا العقل ، أو ملكة الحكم، مقابلا للخيال . وقبل الرومانتيكيون المتمردون على الكلاسيكية الجديدة هذا التعارض المزعوم بين العقل والخيال الذى تسبب فى اضطرابات لا نهائية مازالت قائمة حتى يومنا هــذا . وعلى الرغم من اســتطاعة كل من الكلاسيكيين الجدد والرومانتيكيين تحقيق الكثير من الروائع ـ أى تلك الأعمال التى يحتمل أن تتمتع بالجاذبية الى الأبد ، الا أنه من المؤكد ـ وهــذا ليس بالأمر الهين ـ انهما الاثنين قد اخفقا على الجملة فى ادراك معنى الخيال بقدر كاف ، ســواء فى الأدب أو فى الحياة . وهكذانسب درايدن خلود الانيادة الى كونها « قصة متسقة حسنة التوازن ، وبينما تتصف القصائد التى اعتمدت فى ابداعها على عنفوان

(*) من كتاب Rousseau & Romanticism ـ ص ٣٥٣ ـ ٣٩٣ .

الخيال وحده ، على طبقة من البريق الذى سرعان ما ينطفىء بفعل الزمان ، نرى على عكس ذلك الأعمال المعتمدة على الاعتدال كالماسة كلما ازدادت صقلا ازداد بريقها ولمعانها » . واذا توغلت فى القراءة سترى كيف أكد درايدن أحكامه على هذا النحو كنوع من الاحتجاج على « الكافاليرى مارين » ، وجموح الخيال الذى أظهره ، كما أظهره غيره من الرومانتيكيين المثاليين . وهكذا يكون درايدن قد اخفى حقيقة ان ما اضفى على الأنيادة هذه اللمسة الخالدة لم يكن الاعتدال ، بل كان الخيال — أو خاصة معينة فى الخيال . ويحتاج حتى القارىء الذى يرغب فى النفاذ بطريقة صحيحة الى روح فيرجيل الى ما هو أكثر من الاعتدال . أنه يحتاج الى قدر ما من نفس الخاصة من الخيال . وكان رد الرومانتيكى على عدم ثقة الكلاسيكيين الجدد فى الخيال هو تمجيده له ، وانما بلا تفرقة كافية لخصائصه ، وكثيرا ما لم يؤد هذا الا لغير فوضى الخيال : الفوضى المصحوبة — كما رأينا فى حالة أنصار روسو — بالانفعال ، بدلا من ان تكون مصحوبة بأى فكر أو ناحيةعملية .

وهكذا جنح العالم الحديث الى التأرجح بين نهايتين متطرفتين فى نظرته الى الخيال ، بحيث أصبح لزاما علينا الاستمرار فى الرجوع الى اليونان القديمة ، للاطلاع على أفضل أمثلة للأعمال التى اتصف فيها الخيال بترويضه وبتحليقه عاليا معا . لم يقم أرسطو — كما ذكرت بأكثر من اثبات ما فعله اليونانيون ، عندما قال بسمو منزلة الشاعر على المؤرخ ، لأنه يهتدى الى حقائق أكثر عمومية ، وان كان يهتدى الى هذه الحقائق الأكثر عمومية ، اعتمادا على قدرته فى السيطرة على الوهم ، والفن الذى لا يخضع فيه الوهم لتهذيب حقيقة أعلى ، لا يعد فى أفضل الأحوال أكثر من ناحية ترفيهية للحياة . قال بو (ادرجار آلان بو) : « الخيال عندما يشعر بتحرره من القيود يحوم على هواه بين العجائب الدائمة التغير فى بلاد أثيرية كالطيف ، والنظر بمنظار الجد الى اية مبدعات من هذا النوع من الخيال ، يعنى السير فى طريق الجنون » . وما من شك فى ان المستشفيات العقلية حافلة بنزلاء من أصحاب الخيال الوفير الذين تحدث عنهم « بو » وهنا علينا الا نخلط بين الخيال الجوهرى أو الاخلاقى ؛ وبين الخيال الشاذ ، أو المنطلق عشوائيا ، لو أردنا تعريف مصطلحى كلاسيكى ورومانتيكى تعريفا صحيحا ، أو الاهتداء الى أى نقد سليم على الاطلاق . ولقد تركزت غايتى (فى كتاب (Rousseau & Romanticism) على بيان

كيف اعتمد على هــذا الخلط تيار أساسى من السفسطة الانفعالية التى ظهرت فى القرن الثامن عشر واستمرت فى القرن التاسع عشر .

ان الفارق العام بين نوعى الخيال واضح وضوحا كافيا ــ فيما يبدو ــ وينبغى الاعتراف بأن اكتشاف امثلة مشخصة لهذا الاختلاف مهمة دقيقة شاقة الى أبعد حد . فهى تتطلب أعظم قدر من الرقــة واللين . ففى كل حــــالة معينـــــة ، يدخـل عنصر مستحــدث حيــوى ، والعلاقــة بين هــذا المستحــدث الحيــوى وبين العنصر الاخلاقى ــ أو الثابت فى الحياة ــ من العلاقات التى لايمكن الاعتماد فى تحديدها على أى تفكير مجرد أو مقياس تقريبى . فهو من المسائل المعتمدة على الادراك المباشر . وعلى هــذا يتبين كيف يحيط بفن النقد صعوبات خاصـــة . ولا يتبع ذلك القول بان ارسطو ذاته بوصفه قد وضع قواعد سليمة فى « البويتيقا » قد وفق دائما فى تطبيقه لها . والواقع أن الأدلة المتوافرة لنا فى هــذا الشأن شحيحة نوعا .

بعد ان اعترفنا على هذا النحو بصعوبة هذا العمل ، علينا أن نذكر القليل من الأمثلة الملموســة لبيان كيف عانت المعايير النقديـة السليمة عند تطبيقها على الحركة الرومانتيكية . ولنتغاضى هنيهة عن بعض الجوانب الكبرى للخيال الاخلاقى الذى سأقوم بالكلام عنه فى التو ، وليقتصر كلامنا على الشعر . فلما كان الخيال الاخلاقى فى ذاته لا ينتج شعرا ، ولكنه ينتج حكمة ، من هنا تظهر عدة حالات للعيان : فأولا قد يتصف شخص ما بالحكمة ، دون أن تتوافر له الشاعرية ، أو قد يتصف بالشاعرية بغير ان يكون حكيما ، وربما جمع بين الحكمة والشاعرية معا .

وربما أمكننا اختيار الدكتور جونسون كمثل لمن اتصف بالحكمة بغير أن تتوافر له الشاعرية . ومع أن أغلب الناس يسلمون بافتقار دكتور جونسون الى الشاعرية الا ان علينا ان نتذكر أن هذا التعميم لا يتمتع بأكثر من الحقيقة التقريبية التى يتصف بها أى تعميم أدبى . ولقد ضمنت أبيات جونسون عن « ليقيت » فى كتب المختارات ، وهو اجراء سليم . ويقول بوسويل : اذا لم يعد جونسون على الجملة شاعرا، فان ما يناسبه على أكمل وجه هو « أستاذ جليل للحنكة الاخلاقية ، والدينية » . فقلائل قد ماثلوه فى معرفته الراسخة بالقواعد الاخلاقية، أو استطاعوا التحرر مثله من شتى صــور السفسطة التى تؤدى الى احاطة هــذه القواعد بالغموض والابهــام . واعتمدت استبصــارات

جونسون ــ بخلاف سقراط الذى ذكرتنا واقعيته الاخلاقية به أحيانا على أسس تقليدية ، لا على أسس وضعية . ولا اختلاف بين القول بأن جونسون كان متدينا صحيحا ، والقول بأنه كان متواضعا بحق . ومن أسباب تواضعه ، ادراكه سهولة تحول الخيال عند الانسان الى وهم ، بل والى جنون . ويعد الفصل الذى خصصه للكلام عن « خطورة هيمنة الخيال » فى كتابه : راسيلاس ، مفتاحا لهذا الكتاب ، بل ومفتاحا لكل كتاباته الأخرى . ولم يضع جونسون مقابلا لهذا الخيال المهيمن هيمنة خطرة ، نوعا آخر من الخيال ، ولكنه وضع العقل الكلاسيكى الجديد المعهود ، أو « الاعتدال فى الحكم » أو « الاحتمالات المعقولة » . ومن هنا جاء دفاعه عن الحكمة ضد سفسطة النزعة الطبيعية، التى تكاثرت فى عهده مفتقرا نوعا الى المعية الخيال . فالظاهر انه اعتمد فى معارضة التجديد على أسس شكلية تقليدية بحتة فى عصر ازداد عامدا الابتعاد عن التقاليد ، وصمم على تحرير الخيال من ربقة الشكلية الضيقة . وما كان من المستبعد الا يتردد كيتس فى اعتبار جونسون من بين أولئك الذين كانوا يشهرون بالشعراء الغنائيين اللامعين وجها لوجه .

وربما بدا كيتس ذاته نموذجا للتلقائية الخيالية الجديدة ، وللادراك الحسى الجديد فى اكتماله ونضارته . فاذا كان جونسون قد اتصف بالحكمة ، وافتقر الى الشاعرية ، فان كيتس كان شاعريا بلا حكمة ، وهنا علينا ان نذكر أن الفروق من هذا النوع تقريبية فى صحتها . فلقد نظم كيتس ابياتا تميزت بسمو جديتها ، ونظم ابياتا أخرى ، وأن كانت قد افتقرت الى الحكمة ، الا انها قد ادعت الحكمة ــ وبالأخص الأبيات التى جعل فيها الحقيقة مساوية للجمال ، على غرار « شافتسبرى » وغيره من أصحاب النظريات الجمالية . انها « المساواة » التى استنكرت لأسباب عملية حتى حرب طروادة على أقل تقدير . فهيلين قد اتصفت بالجمال ، ولكنها لم تكن خيرة ولا صادقة . ومع هذا فشعر كيتس بوجه عام ليس سفسطائيا ، انه مرفه ممتع ليس الا . وهناك دلائل تدل على أن كيتس نفسه ، لم يرض آخر الأمر عن هذا الدور الترفيهى ، اى أن يكون « المنشد الفارغ لأيام فارغة ». واما انه كان قادرا على تحقيق اى غاية اخلاقية حقه فمسألة أخرى . فهو عندما أراد انشاء نظرة حكيمة للحياة ، فانه لم يستعن ــ مثلما فعل دانتى ــ بالتقاليد العظيمة المقبولة بوجه عام . وأكرر القول بأن قدرته على النهوض بنظرة نقدية جادة كتلك التى يسرت

لسوفوكليس انشاء نظرة حكيمة للحياة ، فى عصر أقل اتباعا للتقاليد من عصر دانتى ليست أمرا مؤكدا . والأصح أن كيتس كان سيخضع ــ فيما يبدو ــ لشاعريته المعوقة ، أو لنوع من أشكال الحكمة الزائفة الشائعة فى أيامه ، وبخاصة الانسانية (الهيومانية) .

***

واذا كان كيتس قد اتصف بفرط ما عنده من خيال وشاعرية لم ترتفع على الجملة الى الجدية فى سموها ، أو تهبط الى السفسطة ، فان شيللى من جهة أخرى قد صور فى نشاطه الخيالى القيم المضطربة التى احتضنتها الرومانتيكية . هنا أيضا لا أرغب فى اتخاذ موقف مطلق . فلشيللى ، وبخاصة فى « ادونيس » فقرات عالية المستوى ، الا أن الشىء المؤكد الوحيد هو اتسام خياله فى جملته بالأركادية أو الباستورالية (*) ، لا بالأخلاقية . اذ رفض باسم اركاديا التى تصورها كمثل أعلى له ، مواجهة حقائق الحياة . ولقد سبق أن تحدثت عن هشاشة « برومثيوس محطم القيود » (**) كحل لمشكلة الشر . فما يصادف فى هذه الرواية هو عكس التركيز الخيالى على « القانون الانسانى » . ففيها يشط الخيال بلا شعور بالمسئولية فى نطاق خارج التجربة الانسانية المعتادة . ان ما يحول دون استمتاعنا بمدينة شيللى الفاضلة بسحرها وتألقها هو اقتناع شيللى الواضح بأنها ليست مجرد مدينة فاضلة « أو شىء فارغ هائل » ، اذ بدت له دنيا حقه للروح . ويزداد ضيقنا باضطراب شيللى بتأثير الجموع الغفيرة من معجبيه البعيدين عن الحصافة . فمثلا كتب « هيرفورد » فى تاريخ كامبردج للأدب الانجليزى بأن ما قام به شيللى فى « بروميثيوس محطم القيود » هو التعبير على نحو رائع بما آمن به أفلاطون والمسيح . ان مثل هذا التعبير وفى مثل هذا الموضع بادرة خطرة حقا ، فهى تدل على شىء من الاضطراب الروحى الذى يهدد العصر الحالى ، ويكفى اذا أريد بيان تفاهة هذه المحاولات الرامية لاظهار شيللى بمظهر الرجل الحكيم ، لا مقارنته بأفلاطون والمسيح ، بل بالشاعر الذى حاول السير على هديه ومناقضته معا : « اسخيلوس » . فلقد توافر « لبرومثيوس مقيداً » الخيال الخلاق

(*) نسبة الى اركاديا وهى بقعة جبلية فى اليونان القديمة . واشتهرت الحياة الأركادية بأساطيرها وشعائرها الوحشية ، وشدة تعلقها بالفطرة أما الباستورال فنسبة الى الريف ، وتمثل أشعار التغنى بالطبيعة والفطرة .

(**) Prometheus Unbound

المعبر عن نفسه ، والذى افتقرت اليه « برومثيوس محطم القيود » ، ومن هنا انتهت فى بنائها الكلى الى نظام مختلف كلية فى الفن . ولا جدال فى وجود تفاصيل رائعة عند شيللى ، فيجوز القول بأن رومانتيكية الحورانيات وأشواقها قد كادت تبلغ ذروتها — فى انجلترا على أقل تقدير — فى الفقرة التى تستهل بعبارة « أن روحى قارب مسحور » . وليس هناك ما يحول ، عندما يراد الترويح عن النفس من تخيل الانسان لروحه كقارب مسحور ينساب فى بحر النشوة الموسيقية فى حلم مثالى تجاه « اركاديا » ولكن الزعم بوجود أى نوع من القرابة بين هذا النوع من الهلوسة وايمان افلاطون أو المسيح ، يعنى التدهور من الخيال الى وهم خطير .

(واستمر بابيت هنا فى اعتقاده بأن جوته يمثل التقدم من سفسطة الانفعال الى البصيرة الأخلاقية ، بخلاف شيللى الذى لم يصادف مثل هذا التحول) .

تكفى الأمثلة التى اخترتها هنا لبيان القيمة العملية لتفرقتى بين نوعين اساسيين من الخيال — النوع الاخلاقى الذى يضفى على الكتابة الأخلاقية مسحة جدية عالية ، والنوع الأركادى أو المبتذل ، الذى يعجز عن رفعه الى ما هو فوق مستوى الترفيه . ان مثل هذه التفرقة ضرورية لو اردنا فهم علاقة الخيال بالقانون الانسانى . على أننا اذا أردنا معرفة الموقف الحالى معرفة راسخة ، فان علينا أيضا النظر الى علاقة الخيال بالقانون الطبيعى . ولقد سبق أن ذكرت كيف يهرب معظم الناس من فوضى خيال الانفعالات الرومانتيكية اعتمادا على العلم ، وان كان رجل العلم فى أفضل أحواله يماثل الانسانى (الهيومانى) فى أفضل أحواله ، أى فى الجمع بدرجة عالية بين الخيال والقدرة النقدية . وبفضل هذا التعاون بين الخيال والذهن ، يستطيعان سويا التركيز بصورة فعالة على الحقائق ، برغم اختلافهما من حيث النوع . فالخيال قادر على بلوغ ، وادراك التماثل والتشابه ، بينما تقوم بدورها ملكة أخرى عند الانسان مختصة بالفصل والتفرقة وتتبع العلل بفحص هذا التشابه والتماثل ، لمعرفة حقيقته . ولسنا فى حاجة الى تكرار القول بأنه على الرغم من أن الخيال قادر على تزويدنا « بالوحدة » ، الا أنه لا يعطينا الحقيقة .. ولو كنا جميعا من طراز أرسطو ، أو حتى جوته ، لكان بوسعنا التركيز خياليا على كلا القانونين ، وبذلك تتوافر لنا الصفة العلمية والصفة الانسانية معا . ولكن الواقع أن قدرة الانسان العادى

على التركيز محدودة . فهو بعد فترة من التركيز على أى من القانونين ، يتطلع الى ما وصفه أرسطو « بالبرء من التوتر » . على أن أحوال الحياة الحديثة تتطلب تركيزا — يكاد يتصف بالاستبداد — على القانون الطبيعى . اذ كانت المشكلات التى شغلت انتباه الغرب أكثر فأكثر منذ بزوغ الحركة الباكونية (نسبة الى فرنسيس باكون) العظمى هى مشكلات « القوة » و « السرعة » و « النفع » . وتحتاج هذه الكتل الهائلة من الآلات التى صنعت لمتابعة هذه الغايات الى أوثق قدر من الانتباه والتركيز ، لو أريد تشغيلها بكفاءة . وفى نفس الوقت ، فان ابن الغرب ليس على استعداد للاعتراف بأنه لا ينمو الا فى ناحية القوة وحدها ، ويميل الى الاعتقاد بأنه يتقدم فى الحكمة أيضا . ولو راعينا هذا الموقف فى عقولنا سيتيسر لنا الأمل فى فهم كيف تمكنت الرومانتيكية العاطفية من التحول الى مذهب بعيد الأثر من الروحانية الزائفة .

سبق أن ذكرت كيف يرغب الروسويون « الوحدة » دون نظر للحقيقة أو الواقع . ولو أردنا الانتقال الى « الحقيقة » ، لوجب علينا كبح جماح الخيال بوساطة القدرة على التمييز ، وان كان أتباع روسو يتخلون عن هذه القدرة باعتبارها « زائفة » و « ثانوية » . ولكن « الوحدة » المفتقرة الى أى سند من الواقع ، يصعب وصفها بالحكمة . ومع هذا فان أيا من أتباع بيكون يقبل هذه الوحدة بكل سرور . ولا تبقى لديه بعد استنزاف قدر كبير من الطاقة فى اتباع القانون الطبيعى أية طاقة للعمل وفقا للقانون الانسانى . ويستطيع اذا اقتدى بأتباع روسو الحصول على الخلاص من التوتر الذى هو بحاجة اليه ، والاستمتاع بوهم حصوله على أكبر قدر من التوتر فى نفس الوقت . لقد عجز اتباع روسو وبيكون على السواء عن اتباع التحاليل الدقيقة الضرورية للتفرقة بين البصيرة الصادقة وبعض ما لا يزيد عن أوهام المشاعر ، فى عالم القانون الانسانى . وأنا أشير بوجه خاص الى ما حدث من تفاعل بين العناصر الروسوية والعناصر الباكونية فى بعض الفلسفات الحديثة كفلسفة برجسون ، الذى اعتقد أن الانسان يبلغ الروحية اذا تخلى عن كل من الفكر والناحية العملية . وهذه فكرة عن الروحانية مناسبة للغاية لأولئك الذين يرغبون تخصيص كل من الفكر والناحية العملية للغايات المادية والنفعية . ويتعذر أن يدرك فى حدس برجسون للتيار الخلاق وادراك الديمومة الحقة أى شىء أكثر من آخر صورة من صور روسو الفارغة البعيدة عن الواقع . وينبغى أن يعد أى عمل قريب من الحماس يتمشى مع القانون الطبيعى ويقترب من التفاهة

فى نظر الانسانية أقرب الى النظرة الجانبيــة للحياة . والثمن الذى دفعه ابن العصر الحــاضر فى مقابل ازدياد القوة ، هو كمــا يبدو ، سطحيته المفزعة فى النظر الى قــانون طبيعته . وما يجمع بين الباكونى والروسوى رغم اختلافهما السطحى هو اصرارهما على الاعتراف بظهور اشــياء مستحدثة . على أننا اذا ربطنــا بين الدهشــة والكثرة ، كانت الحكمة مرتبطة « بالواحد » . فالحكمة والدهشــة يسيران فى اتجاهين متضادين ، لا فى نفس الاتجاه . وربما أثبت القرن التاسع عشر أنه أعجب القرون ، وأقلها حكمــة . فلقد انهمك ابناء هــذا العصر ــ وانا اتكلم هنا بطبيعة الحــال عن الاتجــاه السائد ــ فى الدهشة حتى لم يعد لديهم أى وقت للاشتغال بالحكمة ، كما يبدو . على أن استغراقهم الشديد فى العجب وكثرة الأشــياء ان بستحق الثناء الا اذا أمكن اثبات امكان انبعاث السعادة أيضا من كل هــذا الولع بعنصر التغير . ولا يثبت الروسوى استقراره على رأى واحد فى هــذه النقطــة ، لأنه أحيانا يطالبنا بجرأة بتركيز مشاعرنا على ما هو عابر . قال الشاعر الفرنسى الرومانتيكى فينيه : « أعشــق ما لست تستطيع رؤيته مرتين قط » . ولعل الروسوى يضرب على وتر حساس أعمق عندما يتمعن فى عــالم التغير فيصيح فى هلع بلسان ليكونت دى ليل : « ما كل هــذه الأشياء المفتقرة الى الأبدية ؟ » . وكما لا تكفى رؤية عصفورة واحدة للتأكد من وجود الربيع ــ كما قال ارسطو ــ كذلك لا تكفى أية فترة قصــيرة للحكم بوصف الانسان بالســعادة . ان نقطــة ضعف الرومانتيكية فى سعيها الدائب وراء الجديد ، والعجيب ، وعن فلسفة اللحظــة الجميلة بوجه عام ــ ســواء أكانت لحظة شهوانية ، أو لحظــة استغراق فى الكون ــ هو أنها لم تعمل حسابا كافيا للشىء العميق الكامن فى صــدر الانسان ، الذى يشتهى على الدوام . وان ربط أمل السعادة بحقيقة كون « العالم مشحونا بعدد كبير من الأشياء » ، يناسب الأطفــال ، وما يشعرون به لدى قراءتهم لكتب روضــة الشعر . ويعنى الاتجــاه الصبيانى الى الاهتمام البرجسونى القاطع « بالمستحدثات المتدفقــة على الدوام » العجز عن بلوغ النضج . والأثر الذى يشعر به المتأمل البالغ فى عصر قد ابتعد تماما عن « الواحد » ، واتجــه الى الكثرة ، كالعصر الذى نعيش فيه ، أشــبه بمحيط عجيب هائــل يحيط بخواء كبــير .

***

لا حاجة للاضافة باننى لا أختلف فى الرأى ، لا مع رجل العلم ولا مع الرومانتيكى فى حالة التزامهما موضعهما الصحيح . ولكن بمجرد

محاولتيهما ـ منفردين أو مجتمعين ـ وضـع شيء بديل للنزعة الانسانية أو الدين ، يتحتم حينئذ مهاجمتيهما لعدم محافظـة رجل العلم على نظرته الوضعية والنقدية بالقدر الكافى ، أما الرومانتيكى فلأنه لم يتبع الخيال فى صورته الصحيحة .

تعيدنا هذه المسألة الى مشكلة الخيال الاخلاقى ـ الخيـال الذى قبل دور الاعتراض (الفيتو) . والواقع ان هـذه المشكلة ـ بمعنى ما ـ هى مشكلة الحضـارة ذاتها . هنا ينبغى ملاحظة ظاهرة غريبة . اذ أن الحضـارة التى تعتمـد على جمود العقيـدة وعلى سـلطان خـارجى ، لن تقدر على مواجهـة الحقيقة الكاملة للخيـال ودوره . أما الحضارة التى تعرضت فيها العقائد والسلطان الخارجى للضعف بتأثير الروح النقدية ففى وسعها أن تفعل هذا الشيء ، بل عليها أن تعمل على وجوده ، لو أرادت الاستمرار على الاطلاق . لقد كتب على الانسان بوصفه كائنا دائم التغير والعيش فى عالم متغير ـ كما ذكرت فى البداية ـ عاجزا عن الاهتداء المبـاشر لأى شيء دائم يستحق اسم الحقيقة ، أن يعيش فى حالة خرافية او موهومة . الا أن الحضـارة يجب أن تعتمد على الاعتراف بشيء دائم . ويتبع ذلك عدم امكان نقل حقـائق الحياة التى تعتمد عليها الحضارة الى الانسان مباشرة ، بل عن طريق رموز متخيلة ليس الا . ومع هـذا فالظاهر انه من العسـير على الانسـان تحليل هـذا العجز الذى يعمل فى ظله تحليلا نقديا ، ومواجهة نتائج تحليله فى شيء من الشجاعة ، واخضـاع مخيلته للتوجيه الضرورى . ولا يرضى الانسان بالحد من رغباته التوسعية ، الا اذا بدت له الحقائق التى بدت صحيحة فى صـورتها الرمزية ، صحيحة بالفعل . وهكذا يلقى كبح خياله ترحيبا على حساب روحـه النقدية . ويظهر أن ذهب الايمان النقى فى حاجة الى الخلط بسرعة التصـديق ، لو أريد تحويله الى عملة . غير أن الحضـارة التى تتمخض عن سيطرة النزعة الانسانية أو الدين تميل الى بعث الروح النقدية . فعاجلا أو آجلا سيظهر أمثال فولتير وسينطقون بمثل عباراته القاضية الآتية :

ليس القسس كما يتوهم توافه الناس

فمن سـذاجتنا صـنع كل علمهـم .

والتحرر من الاعتقـاد الساذج يؤدى الى ظهـور روح فرديـة فوضوية ، تنزع بدورها الى تحطيم الحضـارة . وثمة بعض دلائل فى

الماضى تدل على انه ليس من الضرورى المرور بنفس الدورة . فلقد اتصف بوذا بروحه النقدية ، فكان يحس بما تتعرض له كل الأشياء من تغير وزوال ، وبذلك شعر بأوهام العالم على نحو أشد من شعور اناطول فرانس به . وفى نفس الوقت ، كان لديه معايير أخلاقية أشد صرامة من معايير الدكتور جونسون . هذه التركيبة نادرا ما رآها الغرب ، ولعله شديد الحاجة لرؤيتها . ونطق بوذا فى نهاية حياته بكلمات يصح أن تكون دستورا للنزعة الفردية الحقة : « لذا عليكم يا أناندا أن تضيئوا أنفسكم ، وتلوذوا بأنفسكم ، ولا تبحثوا عن أى ملاذ خارجى ، وتمسكوا بالقانون (دهارما)، واحتموا به » . وربما رجع الانسان باطمئنان الى نفسه ، لو أنه لم يصادف هناك — كما هو الحال عند روسو — انفعالاته ، بل صادف مثل بوذا قانون الفضيلة .

***

ان ما أعمل على جعله متعارضا مع الاسراف فى النزعة الطبيعية (الطبيعانية) ، كما يظهر فى الواقعية الجديدة (*) : هو البصيرة . وان كانت البصيرة فى ذاتها لن تزيد عن كلمة . وما لم يمكن اثبات فاعليتها، وبان لها ثمارا مختلفة اختلافا كاملا عما يترتب عن حالة اتباع القانون الطبيعى ، لن يكون للوضعى فى شتى الأحوال أى نصيب منها .

والوضعى لا يعبر عن وجود هذه الثمار فحسب ، ولكنه يقدر هذه الثمار ذاتها تبعا لاتصالها بغاياته الأساسية . يقول برجسون : « أن الحياة قد لا يكون لها أى هدف بالمعنى الانسانى للكلمة » . ويرد الوضعيون على برجسون وعلى المنحرفين على غرار روسو بوجه عام ، بكلمات أرسطو القائلة بأن الغاية هى الشىء الأساسى الوحيد عند الجميع ، وان غاية الغايات هى السعادة . ويرد الوضعى الصميم على الباكونيين الذين يريدون العمل ويحددون الغاية وفقا للقانون الطبيعى وحده ، بأنه من المتعذر اثبات تحقيق السعادة فى مثل هذا العمل ذى الجانب الواحد ، الذى لن يستطيع فى ذاته تحقيق الفرار من شقاء العزلة الأخلاقية ، وبأننا لن نستطيع تحقيق ترابط حق ، والسلام والسعادة بالتبعية ، الا بالعمل تبعا للقانون الانسانى ، على أننى قد سبق أن قلت بأنه كلما ازداد اتصافنا بالفردية ازداد وجوب اعتمادنا

(*) يعتقد بابيت أن الشىء الحقيقى الوحيد فى النظرة الى الحياة التى سادت مؤخرا (يعنى النظرة العلمية) هو اتباعها للقانون الطبيعى فى افعالها ، وما تحقق من ثمار نتيجة لذلك .

على الخيـال لادراك هـذا القـانون ، وأسـتدرك وأقول الخيـال بعد انضمـام العقل اليه ، فلا يكفى كبح جمـاح الجانب الطبيعى فى الانسـان ــ وهـذا ما يعنيه العمل تبعا للقانون الانسـانى ــ بل علينـا ان نتبع العقل فى ذلك . فالمعرفة الصحيحة هنا ، كما فى أى ناحيـة اخرى ، يجب أن تسبق الفعل الصحيح . ولقد اعترف حتى بوذا بأنه فى فترة ما فى حياته ، لم يكن عاقـلا فى كبحه لذاته . ولن أحتـاج هنا الى أكثر من التوسـع فيما ذكرته فى فصل سابق عن الاستعمال الصحيح « للقدرة الثانوية الزائفة » عند أولئك الذين يرغبون اما أن يكونوا دينيين أو انسانيين على الطريقة الوضعية . فهم لن يستعملوا ملكاتهم التحليليه لبناء أى نسق مجرد ، بل للتفرقة بين معطيـات التجربة العقلية بقصـد البحث عن السعادة ، مثلما يستعمل رجل العلم فى أفضل أحواله نفس الملكات للتفرقة بين معطيـات التجربة ، بحثا عن القوة والفائدة العملية .

سبق أن أشرت الى استعمال هام آخر للذهن التحليلى من ناحية علاقتـه بالخيـال . ولمـا كان الخيـال فى ذاتـه قـادرا على تحقيق « الوحـدة » ، وان كان لا يستطيع الوصـول الى الحقيقة ، لذا لن يستطاع التأكد من اتصاف أية « وحدة » تفرض على الحياة بالحقيقة الا اذا خضعت لادق تحليل . وبغير ذلك ، سيتضح أن ما بدا لنا تابعا للحكمـة مجرد حلم فارغ . ويعنى اعتبار شىء ما حكيما ، بينما هو غير حقيقى ، الوقوع فى سفسطة . وبدا لرجل مثل روسو ــ الذى كانت أبعد خصـائص لخياله ليست بالاخلاقية ، ولكنها تكاد تعد شاعرية الى درجة ساحقة ــ القيام بدور المعلم الملهم حتى بلغ ذروة السفسطة . فهل كان مخلصـا فى سفسطته ؟ تلك مسألة يولع بالكلام عنهـا العاطفيون ، أما العقـلاء فانهم يرفضـونها كمسألة تكاد تكون ثانوية . والسفسطة بشتى انواعها ، من اللوازم الضرورية لكل فتور اخلاقى انسانى . فمن الممتع أن يطلق الانسـان لنفسـه العنان ، وأن يعتبر فى نفس الوقت انه فى طريقه الى الحكمـة . ان علينا أن نراعى ما اتصف به روسو من سفسطة ، لو أردنا فهم حالة من الأحوال غير المـألوفة التى سادت فى القرن المـاضى . ففى خلال هـذا العصر ، كان الناس يتحركون بثبات تجـاه « المستوى الطبيعى » حيث يسود قانون المكر وقانون القوة ، وان كانوا فى نفس الوقت قد خضعوا ــ أو خضع أغلبهم على أقل تقدير ــ للوهم بأنهم سائرون تجـاه السلام

والأخوة . وبمكن العثور على ما يؤكد ذلك فى حيل لا نهاية لها لعبها الخيال الاركادى على السذج ، بل لعبها أكثر من ذلك على أنصاف السذج .

***

ربما احب روسو خلاصنا من التحاليل التى يجريها العقل فى سبيل « القلب » ولقد بذلت قدرا غير قليل من الجهد فى هذا الكتاب وفى مواضع أخرى (*) لبيان المعانى المختلفة التى يمكن أن تنسب لكلمة « قلب » ، (ولكلمتى « النفس » و « الحدس » القريبتى الاتصال بها) ، وسيتضح عند التمعن فى هذه المعانى ، ومراعاة ما تمخضت عنه ، وجود فوارق كبيرة بينها . فقد تشير كلمة « قلب » الى المدركات الحسية الخارجية ، وانفعالات النفس ، أو الى المدركات الحسية الداخلية ، والنفس الأخلاقية . ومعنى القلب عند باسكال مختلف عن معناه عند روسو ، وبمجرد ازالة هذه الفروق ، أصبح الباب مفتوحا أمام اساءة استعمال اتباع روسو لكلمات مثل فضيلة وضمير ، ويعنى هذا فتح الباب على مصراعيه لكل صورة من صور الاضطراب . ثم نقلت بعد ذلك جميع المفردات التى لا تنطبق انطباقا صحيحا الا على عالم ما فوق المحسوسات الى عالم ما تحت المعقولات ، واتجهت النفس النزوائية الى تغطية عراها بكل هذه الجمل الجميلة وكأنها تتخذها كساء لها . ويتساءل دارس حديث لسيكلوجية الحرب : « هل قام الانسان الطبيعى الكامن فى أعماقنا ، متشبها بالانسان الروحانى بالتنكر ، والتخفى وراء كلمات مهيبة مثل الشجاعة والوطنية والعدالة ، وأصبح الآن قادرا على رفع رأسه والحملقة فى وجوهنا بعينين محمرتين » . ان هذا هو ما حدث بالضبط .

ولكن وقبل كل شيء ، أن القلب بأى معنى من معانى الكلمة خاضع للخيال . ومن هنا يظهر تشعب أكثر جوهرية لعله يتكشف بوجه خاص فى تشعب الخيال . ولقد رأينا كيف شاع فى كثير من الأحيان وصف الحلم « الأركادى » عند أتباع النزعة الطبيعية الانفعالية بالمثالى ، وهكذا ستساعد نظرتنا الى هذا النوع الخيالى على تحديد نظرتنا الى الكثير مما ينظر اليه الآن على انه مثالى . على أن كلمة مثالى قد يكون لها

(★) انظر على سبيل المثال الى كتاب بابيت الباكر American College
Literature & the New Laokooen (١٩٠٨) وكتاب (١٩١٥) وكتاب
أخر بعنوان Democracy &Leadership (١٩٢٤) .

معنى سليم . فهى قد تدل على الانسان الذى يتصف بالواقعية المتمشية مع القانون الانسانى . اما الاتصاف بالمثالية بالمعنى الذى ظهر عند شيللى أو عند العديدين من اتباع روسو ، فيعنى ابتعادا مطلقا عن الواقع . ويفزع هذا النوع من المثالية من التفرقة الحادة التى يلتزمها الناقد . فهى أشبه بقطرات ماء « دش » بارد تتساقط على أوهامه الساخنة . ولكن ربما بدت الافاقة بماء الدش البارد أمتع من الافاقة من فرقعة ديناميت تحت السرير . وكان هذا هوالمصير الشائع الذى لاقاه المثاليون الرومانتيكيون . فليس من المأمون اطلاقا اغفال اى جانب هام من الواقع فى سبيل الاحلام الشخصية ، حتى اذا وصف هذا الحلم بالمثالية . فسيجىء فى النهاية جانب الواقع الذى يسعى المرء لاستبعاده ، ويحطم جدران البرج العاجى ، ويقضى على الحلم ، والحالم فى بعض الأحيان .

ان تحول العالم الاركادى الى مدينة من المدن الفاضلة أو « اليوتوبيا » تهديد حق للحضارة . وكثيرا ما تكون الغايات التى يصطنعها أصحاب المدن الفاضلة مرغوبة فى ذاتها ، والشرور التى ينبذونها حقيقية . ولكننا عندما نحاول التدقيق فى السبل التى يبتعد منها ، سيتضح لنا انها تعتمد على احاطة وثيقة بالحقائق الراسخة للطبيعة الانسانية ، بل على ما سماه باجيهوت بالمثاليات الهشة للخيال الرومانتيكى . وفضلا عن ذلك ، فقد يتفق مفكرون مختلفون من أصحاب المدن الفاضلة على ما يرغبون فى تحطيمه ، ولا يستبعد أن يتضمن ذلك النظام الاجتماعى القائم بكل أركانه . اما ما يرغبون فى تشييده على انقاض هذا النظام ، فمن الممكن الاهتداء اليه ، لا فى عالم أحلام واحد ، بل فى عوالم أحلام مختلفة . فبعد استبعاد القدرة على الاعتراض (الفيتو) من الشخصية ، وهى القدرة الوحيدة القادرة على تجميع الناس حول محور واحد مشترك ، سيتضح أن المثالى لا يزيد عن انعكاس قائم على خواء لمزاج هذا أو ذاك . ففى أى عالم خاضع للمزاج البحت ، يمكن الرد بالايجاب على سؤال أوريليوس عند فيرجيل : « وهل اله أى انسان أكثر من صورة لمشتهيات نفسه » ؟ (*) .

من هذا يتضح اعتماد مهمة الناقد السقراطى فى الوقت الحالى الى حد كبير على تجريد الأنا من الأقنعة المثالية التى تغطيها ، وكشف

(*) An sua cuique deus fit dira cupido ?

ما سميته بالروحانية الزائفة . ولو كانت كلمة روحانية تعنى أى شيء ، فلابد ان تدل — فيما يبدو — على قدر من الهروب من النفس المألوفة ، وهو هروب يحتاج بدوره الى جهد تبعا للقانون الانسانى . وحتى اذا لم يكن المثالى من أتباع روسو مدافعا صريحا عن « السلبية الحكيمة » ، فمن الواضح كل الوضوح انه لا يبذل اى جهد لاثبات ذلك ، لأن هذا قد يتعارض مع ولعه بالتعبير الذاتى الذى ربما كان أكثر تغلغلا فى نفسه من الرغبة فى انقاذ المجتمع . فهو يميل مثل روسو الى النظر الى اى قيد سواء أكان فى الداخل أو فى الخارج كشيء متعارض مع حريته . ولا يكاد يقل التعريف الصحيح للحرية فى أهميته عن التعريف الصحيح للخيال ، وهو مستمد مباشرة منه . فأين يمكن العثور فى عصرنا الفوضوى على مثل هذا التعريف : التعريف الذى يجمع بين الحداثة ، والتوافق مع الحقائق السيكلوجية ؟ يقول جوته : « بمجرد أن يعلن أى انسان عن حريته ، سيشعر على الفور بتبعيته . أما اذا اتجه الى التصريح بأنه تابع ، فانه سيشعر بالحرية » . وبعبارة أخرى ، أنه لا يتمتع بالحرية التى تسوقه الى فعل كل ما يروق له ، الا اذا أراد أن ينعم بحرية المجانين ، وليس بوسعه أن يفعل شيئا آخر سوى التوافق مع شيء حقيقى كالقانون الطبيعى أو القانون الانسانى . ويساعد التوافق التقدمى مع القانون الانسانى على زيادة الكفاءة الاخلاقية . وهذا هو أنسب تصحيح للكفاءة المادية . فلن يتحقق هذا بوساطة الحب وحده ، كما يميل العاطفيون الى القول فى دعاواهم . فالحب كلمة من الكلمات الأخرى التى تصرخ عاليا مطالبة بحثها بطريقة سقراطية .

سبق أن حاولت أن أبين ، أن ما يتمخض عن أية حرية من الحريات التى لا تعنى أكثر من التحرر من السيطرة الخارجية ، هو أخطر صور الفوضوية : فوضوية الخيال . وبقدر ادراكنا لهذه الحقيقة ، سترتبط صحة استعمالنا لمصطلح عام آخر : الديموقراطية . فعلينا أن نحذر من استسلام خيالنا لهذه الكلمة ، الى أن نحيطها فى كل جانب بالحدود المرتكنة على تجارب الماضى ، فى هذا الشكل من أشكال الحكم . فبهذه الطريقة وحدها ، سيعرف الديموقراطى هل ما يهدف اليه شيئا حقيقيا أو مجرد حلم بعصر ذهبى . فهنا كما فى اى موضع آخر ، هاويات عديدة سيتردى فيها كل متحمس ساذج . وتستحق كل حماس الديموقراطية التى تخرج بأعداد وفيرة شخصيات من الأسوياء قادرين على توجيه خيالهم الى المعايير الموضوعية ، ورفعها فوق نفوسهم

العادية . أما الديموقراطية ، التى لا تتجه اتجاها سليما الى الخيال ، والفارقة فى العاطفية المبهمة المخدرة ، فانها قد تعنى كل أنواع الأشياء المستحبة فى عالم الأحلام ، ولكنها فى العالم الحقيقى لن تثبت الا انها طريقة غير مستحبة للعودة الى البربرية ، ومن الدلائل السيئة أن يكون روسو الذى يعد أكثر من أى شخص آخر أبا للديموقراطية المتطرفة هو أول من أعلنوا الحرب على العقل .

***

لو حرص زعماء أى مجتمع على أتباع نموذج سليم ، وعملوا على الاسترشاد به بطريقة انسانية ، فان كل الدلائل تشير الى انهم سيكونون موضع اقتداء ، وسيحدث بالتالى قدر كاف من المحاكاة لأعمالهم ، مما يساعد على حماية المجتمع من التدهور الى الهمجية . تتعرض المجتمعات للفساد على الدوام عند قمتها ، ومن هنا لا يكفى ، كما يود الانسانيون اقناعنا أن يتصف زعماؤنا بالقدرة على مجابهة مسائل العالم الخارجى ، والتشبع فى نفس الوقت بروح « الخدمة العامة » . ولقد رأينا زعماء « توسعيين » خالصين من هذا النوع ، كانت كلمة الانسانية دائما على أطراف السنتهم ، وان كانوا فى نفس الوقت قد انقطعوا عن الاتصاف بالانسانية . يقول كونفشيوس : « الناحية التى لا يستطاع التساوى مع الانسان فيها هى ببساطة الآتى : عمله الذى لا يستطيع الآخرون رؤيته » . أن هذا العمل المتكتم ، والعادات المترتبة عليه ، هو الذى يضفى على الانسان الطابع الانسانى ويجعله مثاليا فى نظر المجموع . ويحتاج لأداء هذا العمل الى مركز ما يلتف حوله ونموذج يقتدى به .

ويعيدنا ذلك الى آخر فجوة تفصل بين الكلاسيكى والرومانتيكى . ففى أفضل الأحوال ، يعنى الالتفاف حول مركز ما فى نظر الرومانتيكى الكشف عن اتباع « العقل » وفى أسوأ الأحوال ، الاتصاف بالتزمت والتعصب . أما فى نظر الكلاسيكى ، فان الالتفاف حول محور حق يعنى عكس ذلك ، أى ادراك العنصر الانسانى الكامن وراء كل التغيرات المتضمنة فيه ، ويتطلب ذلك أسمى استعمال للخيال . فالعنصر الانسانى الكامن موجود حتى اذا لم تستطع العقائد والمذاهب استقصاءه . فهو غير خاضع لقانون ، ويرفض الانطواء تحت أية قاعدة أو صيغة . وتكتسب معرفته من التجربة : التجربة التى يحييها الخيال . ويلزم لكى نستطيع انصاف نوع الكتابة الذى يتركز حول محور ما أن تتوافر

لنا الى حد ما الخبرة والخيال . أما الكتابة الرومانتيكية ، الكتابة التى لا يتقيد فيها الخيال بأى محور حق فيستمتع بها على خير وجه فى شبابنا . ان من يسحره شيللى وهو فى الأربعين من عمره ، مثلما كان يسحره وهو فى العشرين ، فان غاية ظننا أنه قد فشل فى النمو (*) . وكتب شيللى ذاته الى جون جيسبورن (٢٢ أكتوبر سنة ١٨٢١) « بالنسبة للحم والدم الحقيقيين ، انت تعرف اننى لا أتعامل مع مثل هذه المواد ، واذا توقعت العثور على فخذ ضأن فى محل للخمور يمكنك أن تتوقع منى اى شىء انسانى يمت بصلة للأرض » . ولا يستبعد الا يشعر أى انسان ناضج بالرضا عن مثل هذا الشعر المفتقر الى الجوهر حتى لو كان مخمورا ، وربما شعر بنفور أكثر اذا قدم له على أنه « مثل أعلى » . ومن جهة أخرى فان العلامة المميزة لأى عمل كلاسيكى صميم هو قدرته على الكشف عن معناه كاملا ، للناضج فقط . يقول الكاردينال نيومان « ثمة اختلاف بين تأثر الشباب وتأثر الشيوخ بكلمات شاعر كلاسيكى كهوميروس أو هوراس :

« ثمة فقرات لاتبدو فى نظر اى فتى اكثر من صيغ بلاغية مألوفة ، فهى ليست افضل أو اسوأ من المئات الأخرى التى يستطيع كتابتها اى كاتب فطن .... ولا يشعر آخر المطاف بها الا بعد انقضاء سنوات طويلة ، بعد أن يكون قد خبر الحياة وبعد نفاذها فيه وفى شعوره فتبدو له كأنه لم يسبق أن عرفها من قبل ، أى عرف ما فيها من أسى وحماس ودقة نابضة بالحياة . هنا يستطيع أن يعرف، كيف دامت ابيات تم ابداعها مصادفة فى صباح يوم ما أو فى مسائه فى احتفال ايونى ، أو على تلال سابينا ، وكيف انتقلت من جيل لآخر عبر آلاف السنين واستمر تأثيرها العارم وسحرها على العقل على نحو يعجز عن مضاهاته الأدب السائر بكل ما فيه من مزايا واضحة » .

يتمركز الخيال عند الشعراء الذين امتدحهم نيومان حول جوهر ما ، كما يمكن القول . ولعل سر ميل الكلاسيكيين الجدد الى القول بتعارض العقل مع الخيال ، وميل الرومانتيكيين الى القول بتعارض الخيال مع العقل هو وجود صراع فعلى بينهما ، عند العديدين من الأشخاص ، وربما عند معظم الأشخاص . غير أن النقطة التى يتحتم

(*) انظر الى تعقيبات اليوت المماثلة على كتاب شيللى فى كتابه The Use of Poetry & the Use of Criticism (لندن ١٩٣٣) ص ٨٩ .

تأكيدها حقا هى أمكان الجمع بينهما . فمن المستطاع للعقل أن يكون خياليا ، وللخيال أن يكون عاقلا . ولو كان الخيال غير معقول ، كما يتبين بوضوح فى حالة فيكتور هوجو على سبيل المثال ، فاننا سنشك حينئذ فى توافر الاخلاقيـة والعالمية . أن كل الرجـال ــ حتى عظمـاء الشعراء ــ قد يغرقون الى حـد ما فى حـالات من الغـرور الشـخصى وأوهام عصورهم ، وأن كان هذا بدرجات . والشـعراء الذين أجمـع العالم فى آخر المطاف على الاعجاب بهم لم يكونوا من المصـابين بجنون العظمة . فهم لم يهددوا ــ كما فعل هوجو ــ بصعق البرق وشد الشهب من ذيولها . أن قـول بوسـويه بأن « العقـل هـو سـيد الحيـاة الانسانية » لا يتعارض مع قول باسكال بأن الخيال هو الذى يضع كل شىء فى موضعه ، ولكنه يكمله ، شريطة العناية بتأكيد كلمة « انسانى » . ربما كان من العسير محاولة الانغماس فى الخيال على نحو شبيه بما فعله هوجو . اذ كان خياله منطلقا الى حد بعيد ، مما يدفعنا الى التشكك فى أنه كان يعيش حياة انسانية ، فلعله كان من « طيتان السحر » على حد قول تنيسون . ولن يستطيع المرء ادراك « شده وجوده » كما قال جوبيرت الا فى حالة قدرته على الافلات من عبوديته لذاته . ولن تتحقق هـذه الرحابة الانسـانية بالتخلى عن المقيدات ، بل بالاعتراف بها . فما ينبغى على الانسان أن يحدده قبل كل شىء هو خياله . والسبب الذى يدفعه الى البحث عن حياة فيها امتـلاء أكثر واكتمال هو بكل بساطة ــ كما اشار جوبيرت ــ هو كونها أكثر متعة ، فهى أقدر من الناحية العملية على تحقيق السعادة (*) .

(★) تجىء فيما بعد فى الصفحات من ١٠٥ ــ ١١٦ ، ومن ١١٦ ، ومن ١٦٨ الى ١٨١ نظرتان بعيدتا الاختـلاف عن نظرة بابيت ، وبخاصـة فى مسـألة العلاقـة بين الرومانتيكية والمجتمع والسياسة .

جريرسون

الكلاسيكى والرومانتيكى

عندما لا يقصد بمصطلحى « الكلاسيكى » و « الرومانتيكى » ، الفن والأدب اليونانى والرومانى ، من ناحية ، والوسيط ، من ناحية اخرى ، بل يكون المقصود بهما ـ كما حدث منذ ما يدعى بالاحياء الرومانتيكى ـ الدلالة على خصائص معينة تتميز بها عهود فن وادب معينة ، وكذلك صور واشعار مختلفة فى نفس العصر ، الذى قد يكون عصرنا الذى نعيش فيه ـ فأنهما قد يكونان بين المصطلحات التى لم تحدث محاولات لتعريفها بطريقة مقنعة اقناعا كاملا لنا وللآخرين ... وربما ثبت عند التمعن والتدقيق ان الكلمتين ليستا بأفضل ما يمكن استعماله من كلمات . فكلمة « رومانتيكى » اما أن تكون بعيدة التحديد ، أو مفتقرة تماما الى التحديد ، فى دلالتها على كل مارئى انطواؤه تحتها . ومع هذا فاننا قد نتفق على الحاجة الى بعض كلمات للدلالة على ما هو متكرر الحدوث ـ أو لوعنى هذا التسليم جدلا بصحة القضية حتى تثبت صحتها مستقبلا ـ ما كان ميولا او اتجاهات متكررة فى التاريخ الفعلى للفكر والفن والأدب . ويتركز جهدى فى هذا المقال ـ وأركز على هذه الكلمة ، وأرجو أن تذكروا أننى اذا كنت أتكلم بلهجة قاطعة حازمة ، فانما يرجع هذا الى حرصى على الوقت ، ولأن موضوعى كله يهدف الى

انظر الى محاضرة «From Classical and Romantic» ضمن محاضرات Leslie Stephen (١٩٢٣) .

الكشف ــ أى على ادراك تاريخ الأدب الأوربى الغربى ، على ضوء نظرة تبدو لى ذات قيمة ، ولم يسبق محاولتها على نطاق واسع فيما أعلم .

(هنــا ذكر جريرســون تعــريفات مختلفــة لكلمتى رومــانتيكى وكلاسيكى) .

ومع بعض تحفظات ، ربما أمكن القول بأن برونتيير ... قد حدد الظروف المختلفة التى يظهر فيها أدب كلاسيكى فى العهود المختلفة ، كما حدد خصائصه الأساسية . فهو من نتاج شعب وجيل حقــق واعيا تقدما أخلاقيا وسياسيا وفكريا محددا ، جيل مشبع بالايمان بتفوق نظرته فى طبيعتها وانسانيتها وعالميتها وحكمتها على النظرة التى ابتعد عنها ، واهتدى الى نظرة متوافقة مكنته من النظــر فى كل جانب من الحياة ، بعد الاحساس بشمولها ، وجمعها بين الوحدة والتنوع . ويضطلع الفنان بمهمة التعبير عن هذا الوعى ، ومن هنا جاء اتساق عمله ، وبالتالى فرط تحديده ، وجماله عند عظماء الفنانين . ولا يتصف الفن فى مثل هذه العهود بطابعه الشخصى ــ أو على أقل تقدير بنفس المعنى أو بنفس القدر الملحوظ عند روسو أو بايرون أو كارلايل ، أو ابسن على سبيل المثال . ويرجع هذا الى وجود ما يصح تسميته بالوعى المشترك الذى ينبض فى روح وقلب كل فرد يشارك فى العصر ، أو فى المحيط الذى يكتب فيه . وعلينا أن نعترف ــ وهذا أمر بعيد الأهمية ــ بأن الأدب الكلاسيكى كان بوجه عام نتاج مجتمع صغير نسبيا ــ اثينا وروما وباريس ولنــدن . ويقوم الفنــان الكلاســيكى بتزويد جمع من العواطف والافكــار المشــتركة التى يشــترك فيهــا مع جمهوره بالتعبير الفردى وبجمال الشكل . انها أفكار ونظرات يعتبرها جميلة صحيحة نفس صحة الافكار الكلية . ولا يرجع اهتمامه بالشكل ــ كما هو الحال عند من تحدث عنهم بيكون ــ الى عدم مراعاة لقيمة المادة وأهميــة الموضوع ، ولكنه يرجع الى أن من منحه هذه المادة هو عصره ، وانهــا تبدو له فى أهميتهــا وقيمتهــا على نفس النحو الذى تبــدو فيــه لجمهوره . ومن هنا رأينا النقاد يؤكدون أهمية اشياء متضادة فى الأدب الكلاسيكى . فمثلا حاول « ماتيو ارنولد » فطام مواطنيه عن ترف الرومانس ، ومن ثم ركز على أهمية الموضوع ، وضرورة توافر دقــة البناء ، والأهمية الثانوية للتعبير . اما برونتيير فصرح تبعا لنفس الروح بأن الجوهر لا شىء و « الشكل هو كل شىء » ، ويعنى القولان نفس الشىء .

اكرر القول بأن العصر الكلاسيكى عصر عقل . انه ليس عصرا عقلانيا يضع صيغا قاطعة جازمة ، تتعدى الحدود التى تسمح بها مقدماته والتجارب التى تعتمد عليها . على انه لا وجود لشىء يعيه هذا العقل وعيا شديدا مثل وعيه بهروبه من نير التقاليد ، الى حياة العقل وحريته ، وان كان الفرد يستمر خاضعا للوعى الاجتماعى الذى يكبح جماح انطلاق كل شذوذ ، ويلزم بمراعاة الوسيلة . ومن هنا يقترب الأدب والفن ، فى اى حال ، من توازن المميزات الذى وصفه برونتبير بالقول : « ما يضفى معنى الكلاسيكى على الكلاسيكى هو التزام كل الملكات فى انجازه حدودها المشروعة — فلا الخيال يتخطى العقل ، ولا المنطق يعوق الخيال عن الانطلاق ، ولا تتعدى العاطفة على حقوق ما هو معقول ، ولا العقل يتسبب فى قتل حرارة ما هو عاطفى ولا تسمح المادة لنفسها بأن تسلب من القدرة على الاقناع التى تكتسبها من سحر الشكل ، كما أن الشكل لا يغتصب الاهتمام الذى ينبغى أن يكون من نصيب المادة وحدها » .

ليس لدى الوقت الذى يسمح لى بتأييد هذا الكلام ، باستقصاء الأدب الكلاسيكى فى أى عصر ، وان وجبت الاشارة الى ثلاثة من هذه العصور : عصر بركليس — عندما ساعدت هزيمة الفرس على تزويد اثينا بالثقة بالنفس والجاه والسلطان ، بينما قامت اثينا فى نفس الوقت باستيعاب فلسفة ايونيا وجعلها فلسفة لحضارتها ، واخضعت الغرب لبلاغتها . وكان أعظم ما ابدعته هو الدراما الاتيقية . واما أن اسخيلوس وسوفوكليس قد عكسا بصور مختلفة ، أفضل معتقدات عصرهما ، فأمر يمكن تبينه على أى حال من غضبة « ارسطوفان » للانحلال الذى أحدثته روح أوربيد . وربما أمكن القول بان العصر الكلاسيكى قد امتد فى روما خلال عهد الجمهورية الأخير ، وابان حكم اغسطس ، ومن عهد شيشرون ولوقريطس الى فرجيل وهوراس ، عندما ألم الكتاب عن وعى بالتراث الأدبى اليونانى ، وحاولوا استيعابه ، وان كانوا قد استعملوا هذه الأشكال فى التعبير عن روح غير يونانية ، ولكنها رومانية مستلهمة من عظمة الامبراطورية الرومانية ، ورسالتها . وثالث مثل لهذه العصور هو عصر لويس الرابع عشر فى فرنسا ، وهو العصر الذى استهله درايدن فى انجلترا . ولقد سار العصران متوازيين متقاربين كل منهما عن الآخر ، وان كانا قد افترقا فى صورة مثيرة للاهتمام ، فمثلا كان لفكرة « الثقات » قيمة كلية عند فرنسيى العصر الكلاسيكى لم تتوافر

لها عنـد الانجليز . فلعـل الحرية الدسـتورية والتسـامح الدينى هما اللذان منحاهم الحق فى النظر الى الماضى نظرة مسايرة لتقدمهم . وهناك اختـلاف آخر هو وعى الكتاب الانجليز الكلاسيكيين بوجود عمالقة فى العصر الذى سبق عصرهم . فلم يتحدث أى ناقد فرنسى ــ كمالهيرب وبوالو أو بوهور ــ عن رونسار وجيله بنفس الاحترام الذى علم درايدن جيله والتالين له كيف يشعرون به تجاه شكسبير وجونسون وميلتون ، مع التغاضى عن الشاعر « ريمر » ، واستبعاده جانبا .

***

الاكتمال اذن فى اعتقادى هو علامة الأدب والفن الكلاسيكى الصميم النابض بالحيـاة . فهو يعكس روح مجتمع واثق بنفسه ، يبحث فى الفن والأدب عن التعبير عن مثله ومعتقداته ، ويطالب الفن بنفس الانتباه الى الشـكل والدقة ، التى تراعى فى كل أحوال الحيـاة ، ومظاهرها . ولا جدال فى كمون نقطـة ضعف الفن الكلاسيكى فى احتمال خضوع منجزاته لروح اللياقة (الاتيكيت) بدلا من خضـوعها أساسا لمتطلبات الشكل الفنى . وما الزام الأكاديمية الفرنسية باتباع « الوحدات الثلاث » وتحريم استعمال الكلمات « التى تدنست بخروجها من أفواه العوام » ، الا أمثلة لمـا اعنيه .على أن أكبر نقص فى العصر الكلاسيكى ، وفنه ، هو عدم امكان دوامه . فهو يمثل وصفة مؤلفة او توازنا ، وأية وصفة مؤلفة يقوم بها العقل الانسانى تتضمن استبعادات وتضحيات ، ستدرك قيمتهـا عاجـلا أو آجـلا . كما أن كلّ توازن فى المسـائل الانسانيـة عشوائى . ويختفى الأدب الكلاسيكى على أوجه مختلفة . فهو قد يجمد تدريجيا ، بعد أن تستنسخ الأشكال التى استطاعت توطيد نفسها ، بطريقة آلية ، وتتحول المعتقدات الى مسائل تقليدية .. واستمر الأدب اليونانى حيا بطريقة مدهشـة ، بعد أن ولى عهده الذهبى ، وأخرج آيات ساحرة ككوميديا الفترة الوسطى ؛ « وباستورالات » تيوقريطس ، وانبعثت منه فى الملاحم الأخيرة لابولينوس آيات رومانتيكية ، لأن الحب موضـوع رومانتيـكى على الدوام ، وقدر لابولينوس أن يكون ملهمـا لفرجيل ــ وان كان هـذا لا يعد تقدما هاما مباشرا . ولم تفلح أى روح جديدة وعميقة فى احياء الشعر اليونانى ، وتحولت الأشكال القديمة الى أشكال تقليدية وأكاديمية .

على أن الوصفة المؤلفة الكلاسيكية قد تتعرض للتحلل . وتحل

محل التوازن الممتاز بين العقل والشعور ، والشكل والمـادة ، مغالاة من نوع أو آخر . وهكذا وصف « برونتيير » المسخ الذى حـدث للمثل الكلاسيكية فى الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر ، فتحدث عما حدث عند العاطفيين من تركيز على المشـاعر على حساب العقل : « هنا فى قصص بريفو ، فاضت الحساسية » وأصبح العقل فى كتابات الموسوعيين جامدا يتجاهل ما فى مقدماته من نقص ، والتجربة التى بنى عليها . وبالنسبة للشكل ، أدى تطهير مفردات اللغـة الى جدبها . واستنكر فولتير المغالاة عند كورنى (مثلما فعل درايدن فى حالات استفزازه التى انتقد فيهـا شكسبير) كما استنكر كوندورسـيه اسـتعمال باشكال للعبارات المـألوفة والمثل السائرة .

غير أنه اذا استمرت حالة الجفاف أو الانحلال هـذه ، فقد يحيق بالأدب أمر من الأمور ، وربما تحولت عملية الانحـلال الى تمزق عنيف ، عندما تبدأ عصارة جديدة فى الظهور فى عروق الروح الانسانية ، وتغمر موجة من الفكر والمشاعر الجديدة البلد أو العالم الذى يعدان جزءا واعيا فيه ، وتصبح أرواح الناس على دراية بما ترك جانبا فى « التوليفة » ، أو التوازن الذى انعكس فى الفن الكلاسيكى ، ويتضح أن الجانب الروحانى ، بل الجانب الدنيوى ، فى طبيعة الانسان قد قمع ، أو أغفل . وتشرق رؤيا جديدة على الخيـال . وسوف تتصف بعض مظاهر الحـركة الجديدة ، والأدب المعبر عنها ، بعاطفيتها وأوهامها كأدب حركة الانتفاضة العاصفة فى القرن الثامن عشر فى المـانيا (*) ، وستبدو على أى حال فى نظر بعض عقول ، وعهود ، وكأنها حركة فتية ترمى الى رفض الأشكال القديمة ، والافتتان بالتجارب الجديدة فى مفردات اللغة والأوزان ، وان كانت ستبدو فى نظر أعظم عقلياتها حركة روحانية وفلسفية أيضـا . فى كل العهـود ، تعرضـت الرومانتيكيـة للعـوق بتأثير اهتزازاتهـا الميتافيزيقية . على ان هـذا البعث الروحى يترك أثرا فى أشكال الأدب ، ومن هنا جاءت الخصـائص التى يتميز بها أدب مثل هذه الحركة على الأدب الكلاسيكى . فهو يفتقر الى الوضـوح الدال على الثقة ، والى اتزان النزعة الانسانية ، والشكل البديع التناسق والاتساق والصحة المكتملة ، لأدب عصر يعرف نفسه . ولكنه مشبع بجمال جديد غريب فى الفكر والرؤى والجمال والايقاع . وتزداد اللغة ثراء ، بعد أن تتحول الكلمات الى رموز ، بدلا من أن تكون مجرد علامات مميزة ، مشحونة

(*) Sturm und Drang

باللون والايحاء ، وكذلك بالمعانى الواضحة المحددة ، ويزداد ايقاع الشعر والنثر تنوعا وقدرة على التعبير — حتى ولو فى صورة مبهمة — عن أدق تيارات الفكر والمشاعر .

هـذا هو طابع الحركة الرومانتيكيـة . وأعتقد أننا قادرون على الاشارة الى ثلاث حركات من هذا النوع فى تاريخ الأدب الأوربى الغربى . ويمكن الشعور بالحركة الأولى التى بدت كقوة مؤدية الى الانحلال — الى حد ما وبوجه خاص — فى مآسى أوربيد ، وبصـورة أكثر تأكيدا ووضوحا وايجابية فى محاورات أفلاطون — على ما أعتقد . وأشعر بالميل — بالرغم من الحذر الذى يتحتم أن التزمه أمام مستمعين من جامعة كامبردج — الى اعتبـار أفلاطون أول عظمـاء الرومانتيكيين ، كما أشـعر مثل سقراط عندما كان يواجه أية عاصفة عاتيـة ، بالحاجة الى الاحتمـاء بحقيقة لا تنكر ، وهى لجوء عظماء الرومانتيكيين دائما الى افلاطون بحثا عن تعابير فلسفية تعبر عن اتجاههم — كما حدث عند سبنسر ووردزورث وشيللى والفيلسوفين الرومانتيكيين الألمـانيين شلنج وفيشته . نعم لقد كان أفلاطون رومانتيكيا عند تصـوره وجود عالم مثالى مختبىء وراء المرئيات ، ووجود « مدينة مختفية فى السماء » ، وعندما تجرأ واستنبط كل الوجود والمعرفة من فكرة الخير . فأفلاطون — رغم اتهامه للشعراء — هو الذى خلق العلاقة المتبادلة بين الفلسفة والشعر ، والتى تميزت بها كل حركة رومانتيكية كبيرة . وهل هنـاك ما يتفوق فى أحداث الاثارة الرومانتيكية على أساطير الكهف وتشبيه النفس بالعربة والعقل بالحوذى والشـهوة والارادة بجوادين فى محـاورة فيـداروس ؟ . وأخيرا ، فلقد ظهر أثره من خلال الأفلاطونيين الجدد ، فى الحـركة الرومانتيكية الكبرى التى اختمرت فيما نعرفه باسم الديانة المسيحية ، لأن أعظم رومانتيكى جاء بعد أفلاطون هو القديس بولس .

بدا لى وصف فيلاموفيتش فون موليندورف لمهاجمـة القديس بولس للفكر الدينى اليونانى والأدب اليونانى وصفا كاملا — أو ضروريا على أقل تقدير — لمـا أعنيه بالحركة الرومانتيكية وروحها ورد فعلهـا بالنسبة للشكل ، وما تحدثه من أثر يجمع بين التمزيق واعادة الأحياء معا . وكم كنت أود أن اقتبس كلامه كاملا ، ولكن على أن اقنع بهذه الجمل القليلة .

« وأخيرا ، أخيرا ظهر واحد من الناس يتحدث اليونانية ، معتمدا

على تجربة للحياة عميقة نضرة ، واعنى بذلك ايمان بولس . فهو متيقن من الأمل الكامن بين جوانحه ، ومن حرارة حبه للانسانية جمعاء ، وتتصاعد حياة جديدة للروح فى كل موضــع تطاه قدماه ... فكل الأدب فى نظره لهو وعبث . انه لا يملك أى روح فنية ، وان وجب علينــا الاشادة بسمو التأثير الفنى الذى أحدثه رغم ذلك ... وفى العــالم الهلينى ، بأشكاله التقليدية وجماله الناعم ، لم يحل هــذا الافتقار الى الشكل فى الأسلوب دون نقل الأفكار والمشاعر المعبر عنها . وكان له تأثير عارم . فأى مؤثرات أسلوبية تستطيع الارتفاع بالسحر الودود المنبعث من الكتاب المقدس وتحدث أثرا عند المقدونيين ، وهكذا أصبح الأدب الكلاسيكى كله موضــع اتهام ، لأن محاكاته الكلاسيكية لم تتمخض عن ظهور كلاسيكية جديدة الا عند اللاتين ــ عند شيشرون وهوراس وفرجيل . ولم يتمخض عن اللغة اليونانية عندما انبعثت مباشرة من القلب ســوى ما اتســم بالضرورة بالخلو من الفن ، كمــا حدث عند بولس وابكتيتوس وأفلوطين » .

يرتبط الكثير مما جاء فى هذه الكلمات بالموضــوع الذى اتحدث عنه ، ولأكتفين الآن بالاشارة الى انها قد وصفت وصفا دقيقا ــ مع التجاوز عن اى نقص فى الدرجة قد ترغبون كأفراد فى اثباته ــ الروح التى دفعت وليم بليك الى الابتعــاد عن تقنيــة الفن فى التصــــوير والشعر ، عندما كان « الوحى » يهبط عليه ، والتى دفعت وردزورث الى مطالبته الشعر بتجريد الأســلوب الشعرى « من بهرجته أو حليه » والعودة الى بيته الشرعى فى قلب الانســان والى اللغة التى ينطقهــا الناس ، بتأثير المشاعر الفعلية ، أو على الأقل بتأثير المشاعر التى يتم جمعها فى هدوء ، لأن « الشعر صورة الانسان والطبيعة ، والعبير الذى يفوح من كل معرفــة ، والروح الرقيقــة التى تتخللهــا . انه التعبير المتحرر من الانفعال ، والموجود فى ملامح كل علم » .

يخرج الكلام عن تأثير المسيحية ــ أو هــذه الخميرة الرومانتيكية الجديدة ــ على ماتلا ذلك من ادب ، عن نطــاق بحثى ، بطبيعة الحال ، وإن كنت احب أن اذكركم بما يلى : لم تستطع الروح الجديدة التوافق مع الأشكال الكلاسيكية التقليدية ، رغم جهود برودنتيوس وآخرين . واكتشفت الروح المسيحية تعابير شعرية وافية فى التراتيل اليونانية واللاتينية عند الكنيستين الشرقيــة والغربيــة . ومنذ ذلك الحين ، أصبحت التراتيل الاداة المختصــة بالتعبير عن المشاعر المسيحية ،

وتصحب كل اعـادة احياء روحاني لها . ولعلكم تذكرون كيف أفصحت التراتيل العظمى عن الروح الالمانيه المعذبه ، في القرن السابع عشر ، والتراتيل التي صحبت حركه « وسلي » والحركه الأنجيليه ، وكل محاولة احياء تالية . ولن اعني الان بالكلام عن قيمة التراتيل . ان المزاج الذى نتحدث عنه ، اعني المزاج الرومانتيكي يميل الى الانطلاق الشعرى والتراتيل التي تعد اقرب الى التعبير عن العشق او التوبة أو المديح أو الاعتراف اكثر من ميله الى الشعر الغنائي (الليريكي) بمعناه الصحيح ، فهي تعبير واف عن روح فردية ، ربما كانت معقدة . أما الشعر الديني الغنائي ، كذلك الذى كتبه هربرت وكراشاو وفوجان فلا يعد من التراتيل .

والحـركة الرومانتيكيـة الثالثـة ـ لأنني أرغب تأجيل الكلام هنيهة عن الحركة الثانية ـ هي الحركة التي بدأت الكلام بها . انها الشـعلة التي أوقدهـا روسـو ، وانتشرت في ألمـانيا وانجلترا . ويصور ، على نحور رائع ، اتجاه جونسون ـ وان كنت لا استطيع الافاضـة في الكلام عنه ـ روح المقاومة الكلاسيكية التي اعترضت مثل هـذه الحركة ، والأسـاس الذى اعتمدت عليـه ، وان كان هـذا الموضوع رحيبا مألوفا في نفس الوقت ، مما يجعلني لا أفيض في الكلام عنه ، مكتفيا بالاشارة ، الى انها ، وان كانت أقل شدة واثمارا عن الحركتين السابق الكلام عنهما ، الا انها اكثر تعقيدا وتعددا للجوانب . فلها جوانبها الروحية والدينية التي ظهرت في شعر بليك ووردزورث ، وظهرت لحـد ما في شـعر شيللي ، وفلسـفة شـلنج وفيشـته وشلايرماخر ، وفي اعـادة احياء الشـعر الكاثوليكي الوسيط الذى تحدثت عنه في البداية ، ولها جانبها البعيد عن الدين الذى ظهر في ولع كيتس بمظاهر الجمال في اللغة وتآلف الكلمـات ، ذلك الولع الذى ركز عليه مستر بول (المـار مور) (*) والأستاذ بابيت ، عند الكلام عن بعض أطوار في اعمال بليك وشيللي ، وفيما دعـاه جوته « بالسلبية المريعة » عند بايرون . ولها جانبها الفني البحت الذى ظهر في افتتان كيتس بالمستحدث في جمال اللغة والتآلف ، وان كان كيتس لم يقنع بذلك ، كمـا تعلمون . وعنيت هـذه الحركة بعدة موضـوعات ،

(*) انظر الى كتاب بابيت Rousseau & Romanticism ، والى المختارات السابق نشرها في ص ٢١ ـ ٣٨ . وانظر ايضـا الى كتـاب بول المـار : The Drift of Romanticism

لأن روحها كانت متعددة الجوانب . فعرفت بافتتانها بالطبيعة وباعادتها لاحياء الروح الوسيطة وأحلامها بعودة العصور الذهبية والهلينية الجديدة .

بيد أنه بدلا من التركيز على ذلك ، فانني أرغب ، لو امكنكم تحملي ، العودة الى نقطة بدايتي ، لما لها من ضرورة لبحثي ، فاتساءل: ما هي أهمية العناصر الوسيطة في اعاده الاحياء الرومانتيكي ، أو بمعنى أصح فانني أسأل عن الأنواع المختلفة للرومانس الوسيط ؟ هل أنا محق اذا ادعيت تمثيل الأدب الرومانتيكي في القرنين الثاني عشر والثالث عشر للحركة الثانية من هذه الحركات ، وأذا قلت أن رومانتيكيته انما ترجع الى روحه الثائرة المتحررة ، لا الى موضوعاته الجرمانية والكلتية والشرقية ؟ لم يكن رأى هاينه ـ كما أشرت ـ مستوفيا في وصفه لاعادة الاحياء الرومانتيكي ، باستثناء ما قاله عن المدرسة الجرمانية التي تسببت في مضايقات كثيرة لشيللر وجوته ، وتسببت في قول جوته : الكلاسيكية دليل الصحة ، والرومانتيكية دليل المرض » . فعلينا ان نذكر أن التعلق الرومانتيكي بالكاثوليكية الوسيطة لم يزد عن جانب من العنصر الروحاني في الثورة . فهو يمثل فعلها ضد روح عصر التنوير والتمسك بالدنيويات ، الذى دفع آخرين الى عبادة الانسانية والحرية والطبيعة . على أن هاينة كان مضللا بالمثل أو لعله كان أكثر ضلالا في وصفه للرومانس الوسيطة ولروح الشعر الوسيط . فهل يصح القول بنبوع روح لانسلو وجونيفر وتريستان وايزولده وأوكسان ونيقوليت ، من دماء المسيح ، فاوكسان يصيح :

« ماذا عسى أن أكسب من الفردوس ؟ . انني لا أسعى لدخوله . وكل ما أطمع فيه هو نيقوليت وحدها ، المرأة الحلوة التي أحبها حبا جما . ان الذين يذهبون الى الجنة هم القوم الذين سأحدثكم عنهم الآن . انهم أولئك القساوسة العجزة ، والرجال المسنون من الجرحى والمشوهين الذين ينتفضون ليلا نهارا بلا انقطاع أمام مذابح الكنيسة وفي دهاليزها ، وذلك النفر من الناس الذين يرتدون الأثمال البالية والخرق ، والحفاة والعراة الذين لا تستر أجسادهم غير القروح والندوب . فان الزوال يتهددهم من اثر الجوع والعطش والبرد وأوجاع الخازوق . فليذهب هؤلاء الى الجنة ، ولن أقبل مرافقتهم . أما جهنم ، فانني اتلهف للذهاب اليها ، فهناك يحيا لطفاء رجال الدين والفرسان الشجعان الذين سقطوا في ألعاب الفروسية أو الوغى وجميع

الأشداء من الرجال ، وأصحاب النبل والسمو . حبذا لو ذهبت مع هؤلاء ، حيث سيذهب أيضا النساء الساحرات من صاحبات العاشقين أو الثلاثة ، وسيذهب فرسانهن الى هناك أيضا . هناك الذهب والفضة والفراء وعازفات القيثارة والشعراء وأمراء العالم ، سأذهب بصحبة هؤلاء بكل سرور ، على أن ترافقني نيقوليت معبودتي » .

فيالها من زهرة غريبة نبتت من دماء « الصلب » أو من العبادة الطاهرة للعذراء . لقد عرف هاينه بلا جدال ان هناك رومانسات او عناصر فى الروماسات غير مسيحية بل وثنية « فيها استمر يسود الأسلوب السابق للمسيحيه فى الفكر والشعر والروح الخام التى لم تتهذب بعد وتتحول الى روح الفروسية . ويقف فيها أبطال الشمال العتاة كتماثيل من الحجر ، لأن أشعة النور الرفيعة للمسيحية لم تستطع النفاذ فى دروعهم الجديدة » . يحتوى هذا الكلام على قدر كاف من الصدق ، ولكنه لا يمثل الصدق كله ، أو أهم ما فيه ، ويتلخص فيما يأتى : أن روح الفروسية كما ظهرت فى الأشعار الغنائيه للحب فى الرومانسات البروفنسالية والأرثرية وغير ذلك كانت بالذات روح ثورة الروح الدنيوية للانسان على المثل اللاهوتية ومثل الزهد والورع ، التى طال استعبادها لها ... ولم يكن أهم شيء امكان اكتشاف نبوع مثل الرومانس من مصادر وثنية تيتونية وكلتية وكلاسيكية . ان الشيء المهم هو القيمة الجديدة والتبادل الجديد لها . فلقد اهتدت روح الانسان فى الشعر الرومانتيكى الى منفذ للشعور ، استنكرته المسيحية ، وحاولت قمعه ، والى مثل حاولت الكنيسة — وشرعت بالفعل — ضمها اليها وتحويرها ، ولكنها كانت بالضرورة متعارضة مع المسيحية . انها مثل الشجاعة الفردية والشرف ومثل الحب العاطفى والخشوع لا لله بل لامرأة ما . بطبيعة الحال ، لا تعد الرومانس من دلائل المروق ، فهى لم تعن بالعقائد المقدسة ، وان وجب علينا الا ننسى الصلة بين « التروبادور » وطائفة Albigensians (الذين انشقوا على كنيسة روما فى القرن الثانى عشر) والدور الذى قاموا به فى السخرية من تعاليم رجال الدين عن جهنم والمطهر . (ولعل اصداء ذلك قد ترددت فى أوكسان ونيقوليت) . ولكن روح الرومانس ، وتمجيد الشرف الشخصى والحب العاطفى ، لم تكن فى الحقيقة متوافقة مع اخلاقيات المسيحية . فلا مكان عند الكنيسة ونظرتها للحياة لأى أدب دنيوى . وعندما شعر بوكاتشيو وتشوسر ببعض أعراض الندم ، كان أول ما خطر ببالهما هو احراق كل

كتاباتهما الدنيوية . وتبدو لنا ترويلوس وكريسيده لا اخلاقيـة فى كل تناولها للحب . فالخطيئة وحدها فى نظر تشوسر ـ بوصفه رومانتكيا ـ هى حاجة كريسيده للايمان . أما فى نظره كمسيحى ، فان كل حب دنيوى، تافه فارغ :

ثم بدأ يتأمل من مكانه الهزيل فى سرعة خاطفة (*)
تلك البقعة من الأرض التى يحتضنها الماء
وعلى التو بدأ يحتقرها احتقارا كاملا ،
هذه الدنيا المليئة بالتفاهات .
ويقدر الهناءة الكاملة .
الموجودة فى السموات العليا .

وضحك من أعماقه على أشجان
أولئك الذين بكوا على سرعة موته وفراقه ،
ولعن كل ما نقوم به فى سبيل هذه الدنيا ،
والشهوة العمياء ، وكل ما لا يقدر له البقاء ،
فعلينا أن نتجه بقلوبنا الى السماء

وما لبث ترويلوس أن اهتدى الى الحب ،
وما لبث أن شعر بقيمته العظمى ،
وما لبث أن أدرك مكانة الحق فى السماء ،
وأدرك هزال شهوته بعد أن شعر بسموه ،
وعرف هشاشة الدنيا .
وهكذا بدأ حبه لكريسيده
كما أخبرتكم ، ومات على هذا النحو .
أيها القوم ، أرباب الصبا والنضارة من ذكور واناث ،
ممن ينمو الحب مع أعمارهم ،

(*) أقصى ما يستطاع عند ترجمة الشعر هو ترجمة المعنى ، الذى قد يكون ثانوى الأهمية من الناحية الشاعرية ، ولذا آثرت تضمين النصوص الأصلية فى نهاية الكتاب لمن يرغب الاستمتاع بها ـ المترجم .

اتركوا تفاهة الدنيا ، وعودوا الى داركم ،
واطرحوا من قلوبكم مظاهر الخداع ،
واتجهوا الى الله ذاته الذى صنعتم على نفس صورته .
فبهاء الدنيا زائل كالزهور سواء بسواء .

قامت الكنيسة ــ كما سبق ان ذكرت ــ بعدة جهود ، لمهاودة الروح التى لم تستطع التحرر منها ، والسيطرة عليها ــ كصبغ الفرنسية بالصيغة المقدسة ، وتوجيه روح الحب الى ناحية العبادة الدينية ، ومن هنا ظهرت رومانسات الجريل (الوعاء المقدس) ، والنظر نظرة مثالية الى « جالاهاد » كمناظر للانسيلوت المثل الأعلى للفروسية . كما ظهر أيضا الشعر الغرامى العلوى لجونشبللى ودانتى ، ولكن الروح الأخرى كانت أقوى ، وتمخض ذلك عن ازدواج بدأ واضحا فى الشعر عند تشوسر ، وفى صورة أكثر وضوحا عند بترارك . اذ تمثل « لورا » فى نظره ــ من ناحية ــ « زهرة كل كمال فى ذاته ، وموقظة كل فضيلة عند محبوبها » ، وان كان حبه للورا قد بدا كانحراف منهك للروح عن غايتها الحقة وهى حب « الله » وعلى حد قول سيدنى :

اتركنى ايها الحب ، الذى لا ينتهى الا بالتراب
وانت يا روحى ، عليك أن تتطلعى الى ما هو اسمى
وازدادى ثراء ، بما لا يعتريه الصدأ أبدا
فما من شىء يتعرض للوهن غير ما تجىء به المتعة الواهية

من المعتقدات السائدة ، الظن بأن المثل الأعلى الوسيط للحب يدين بالشىء الكثير لعبادة العذراء . ولقد بدا لى هذا الاعتقاد دائما مشكوكا فيه ، أو رواية فى حاجة الى الكثير من التمحيص . وحاولت الكنيسة (كما يتبين من فكرة الحمل العذرى) تمييز العذراء عن النساء الأخريات . وليس هناك من انتقد المرأة بصورة أفظع من نقد بعض آباء الكنيسة وتسييسيها لها . ويمكن أن تقرأ تمهيد كتاب « الزوجة فى حكاية باث » (*) لكى تدرس المصادر التى نهل منها تشوسر ، ويلوح لى أن التأثير كان على عكس ذلك الى حد كبير ، أى

(*) The wife of Baths' Tale.

أن أشعار غزل الفروسية قد أثرت على روح تراتيل العذراء . فتعلق العصور الوسطى بالمرأة مدين بدرجة أقل للعذراء التى ظهرت فى صورة باهتة اللون فياضة بالأسى والعبودية كواحدة من العبيد ، من دينها للشاعر اللاتينى أوفيد الذى بدت عنده المرأة :

ثمرة لبحور مزدهرة
مرتدية رداء فيه كل ما يشتهيه العالم
جميلة كأنها الزبد
سحرها اسرع من نار مندلعة
فمنها الالهة والأم التى ولدت روما

لم تعد الروح الدنيوية للانسان الى الاستيقاظ فى الشعر فى القرن الخامس عشر كما يصر هاينه وغيره على القول ، وانما فى القرن الثانى عشر . وازدادت سرعة اليقظة بتأثير النهضة الكلاسيكية ، وان كانت نفس النفحات قد ظلت مسموعة .

هل هذا هو وجه من سير الف سفينة
وحرق البروج الشاهقة فى « اليوم » ؟

ولكن هذه هى الناحية الأخرى المسألة : لقد كان قرنا الرومانس ، (القرن الثانى عشر . الثالث عشر) هما القرنين اللذين شيدت فيهما الكنيسة لنفسها كيانا محدد المعالم واتخذت عقيدتها صورة النسق العقلى . وتحقق ذلك فى فلسفات المدرسيين وبالأخص عند توما الاكوينى . ولم يقتصر اثرها على تعريف البشرية بالسلطان الالهى ، وتزويدها بشىء يجتذب القلب والخيال ، برومانتيكيته وغاياته الشاعرية ، ولكنها زودتها بنظرة شاملة للحياة قائمة على البرهان العقلى . وكما قال السنيور بابينى : « مثلت الكنيسة خلال القرون الوسطى الروح الكلاسيكية » . ولكن ما احتاجت اليه هذه الروح لخلق أدب كلاسيكى كان لغة أكثر حيوية من اللغة اللاتينية ، ولم تكن أية لهجة من اللهجات العامية على استعداد لتحقيق ذلك ، وان كانت احداها قد اقتربت من القدرة على ذلك . ودانتى هو الشاعر الكلاسيكى للمسيحية الكاثوليكية . فبفضل تحكمه فى الروح الرومانتيكية التى

ورثها عن اسلافه البروفنساليين ، استطاع ان ينقل اكبر قدر يستطاع تنقيته أو تحويله الى التعبير الشاعرى عن النظرة الكاثوليكية للحياة فى صورتها المتعقلة المفهومة . كما استطاع بتحليقه الى ما هو اسمى من الشاعرية الغنائية أن يخلق من الأنشودة « الكانزونا » الكبرى ، شكلا اكثر ضخامة وشمولا ، طربت له الروح الكلاسيكية ، وظهرت فى ملحمته الدرامية العظمى فى الكوميديا الالهية . ولا يظهر فى اى مكان الفارق بين الروح الكلاسيكية والروح الرومانتيكية فى صورة أوضح مما ظهر فى معالجة دانتى للحب . فاذا كان اوكسان قد ذهب الى الجحيم للعيش مع نيقوليت ، فان دانتى قد التقى بالعاشقين : باولو وفرانشيسكا هناك ، بعد أن قصدا الى جهنم لهذه الغاية ، مدفوعين الى ذلك بدافع الغرام . ولم يتشكك اطلاقا فيما سيحصلان عليه هناك من سعادة . « فعندما كانت اى روح منهما تتكلم كانت الأخرى تبكى مما جعلنى أشعر بالاعياء من أثر الرحمة » عندما هوت كما يهوى جسد ميت (*) . فهو يعرف أين يحيا العشاق الرومانتيكيون، أصحاب القداسة ، المسجلة اسماؤهم فى سجل الحب . انهم فى جهنم : ديدو ، وكليوباترة ، وهلين ، وآشيل ، وباريس ، وترستان ، بالاضافة الى اكثر من الف من امثالهم « من الذين يخضعون العقل لشهواتهم » . أما من تعرضت لاختيار حاسم فهى بياتريس ، وقام شاعر آخر قبل دانتى بتناول الحب كموضوع لقصيدة ، قصد بها اعطاء صورة شاملة للفضيلة والحياة البشرية . وكما قال احد مؤرخى الأدب اللاتينى : لقد سد « ديدو » الطريق أمام القدر ، وكان ارتباط انياس بديدو أمرا خاطئا . اذ كانت مصالحه هى نفس مصالح روما ... وأصبح من واجبه هجر ديدو ، ولايمكن الحكم على هذا العمل بمقاييس الفروسية أو فهمه على هديها على أقل تقدير ... وعلى نفس النحو ، يمكن أن يضاف الى ذلك ما حدث عندما طلب من « تيتوس » هجر بياتريس فى رواية راسين الجميلة . ولكن فروسية فرجيل ، وأحاسيسه الشاعرية ، وما عنده من روح

(*) E caddi, come corp, morto cade

انظر الترجمة العربية لجحيم دانتى للدكتور حسن عثمان .

(*) Che La ragion sommetono al talento

رومانتيكية ، قد قهر غايته . فلقد طالب العالم ديدو بالوقوف فى وجه انياس وروما . أما دانتى ، فلم يتناول بياتريس على نفس الوجــه . وبدلا من أن يستنكر افعالها ويستنكر العشق الانسانى ، تسامى بهما . فلقد بقيت كما هى ، أى كما كانت عندما احبها فى شبابه ، وان كانت لم تخرج من بين شفتيها اية كلمــة دالة على الحب الدنيوى ... فهى تمثل شــيئا الهيا على الدوام . الحب يلهم حكمتها الالهيــة ، انــه الحب الذى يتوافق مع الشرع . وعند الرومانتيكى الغاية هى الحب ، والغاية عند الكلاسيكى هى القانون . ويتبين فى النهايــة أن الغايتين غاية واحــدة .

وهكذا لا يستطاع القول بوجود عصر كلاسيكى فى نهــاية القرن الثالث عشر أخرج وفرة من المؤلفات الكلاسيكية ، كما حــدث فى عصر بركليس فى اثينا ، أو فى عصر لويس الرابع عشر . ولكن هنــاك مزاجا كلاسيكيا ، وروحا كلاسيكية ، وتواليف كلاسيكية ، أعظم معبر عنهــا هو شــعر دانتى . فهو يتحدث الى ايطاليا أولا ، ولكنه يتحدث أيضا الى كل العالم المسيحى الغربى . وهــذا أمر عظيم الدلالة . فلو عاد العصر الكلاســيكى مرة أخرى ، فانه لن يكون مقصــورا على شــعب واحد (وهذا ما يعتقده برونتيير أيضا) . اذ يتوقع أن يشترك فيه الأوربيون والأمريكيون على أقل تقدير .

على اننى اجمل ما حاولت الكشف عنه فيما يأتى :

١ ــ لن تفصح كلمة كلاسيكى ــ مثل كلمة بطولى عند اطلاقهــا على الشعر البطولى ــ عن معناها كاملا ، الا من ناحية تاريخية وحسب ، والأدب الكلاسيكى ، الذى حاولت وصفه ، أدب مجتمع وجيل يعى منجزاته ، واتجاهه ، غايتــه هى النظرة الشاملة المعقولة للحيــاة ، والاهتداء الى لغة وأشكال فنية مناسبة لادائه ، والتعبير عن روحه . وبذلك يكون هناك اختلاف بين هــذا الأدب والأدب الذى يكتفى بتقايد القدامى ، وما نستطيع تسميته بالأدب الكلاسيكى « المنزع » تمشيا مع التسمية التى أطلقها فبلاموفيتش (*) على الملاحم الاغريقية الأخيرة ، وغيرها من الأشــعار . ويتركز الاختلاف الأساسى فى أن مثل هــذا الأدب ينظر الى الوراء . اذ يحــاول الشاعر واعيا عامدا ، اعــادة

(*) die griechische Literatur das Klasizimus

احياء أشكال ونزعات قديمة (كما حدث عند فرجيل فى حالات اقتصاره على تقليد هوميروس ، وجوته فى ايفجينا — وان كان هذا لا يدل على الحقيقة كاملة — وكما حدث فى حالة اتلانتا لسوينبرن وارنولد ، واريكيتوس للاندور) مثل هذه المنجزات ، تمثل مبدعات حقيقية نابعة من السعى الرومانتيكى وراء المستحدثات الجديدة . وترجع افضلية الكلاسيكيين الأصل من أمثال سوفوكليس وفرجيل ، وكل ما اتسم بعظمته فى شعر راسين وجونسون ، الى قدرة كل منهم على الوقوف وقفة راسخة فى عصره ، ووعى كل منهم — فى زهو — بأنه لسان حال عصر عقل وتنوير . ان دراسات راسين أصدق فى كلاسيكيتها من درامات جوته أو أرنولد ، لأنها تعبر عن روح الفرنسيين فى هذا العصر تعبيرا كاملا ، ولأن شكلها ليس مجرد تقليد للقدم بل شكل نابض بالحياة ، جاء نتيجة الصراع بين الحاجة الى تقاليد مسرحية حية للحركة المسرحية والقصة والاثارة ، وحاجة الدوائر الفكرية — المتمثلة فى الأكاديمية — الى جمال الدراما القديمة وانتظامها . وأكمل كورنى وراسين الحركة التى بدأت بهاردى ، عندما أدرك تعذر انتعاش روايات « جارنييه » و « بلياد » بالحياة على المسرح .

٢ — عندما لا تستعمل الكلمة بهذا المعنى التاريخى ، فانها تستعمل بمعنى نسبى ، وغامض نوعا ، للدلالة على الأدب الذى يبدو فى نظر الناقد متصفا بالخصائص التى اشتهر بها عظماء الكتاب فى مثل هذا العصر . ويقال ان الأدب « الكلاسيكى » هو الأدب الذى تسوده المعقولية ، ونظرة شاملة للحياة ، وتوازن بين العقل والمشاعر ، وبين المادة والشكل . يقول هيوم — براون : « يرى جوته وجوب تناول الشعر للموضوعات ذات القيمة ، وان يكون مستلهما من العقل والخيال معا . وكى يحدث أكبر أثر ، ينبغى أن يتقيد بالقواعد . ولابد من اتسام تفاصيله بالدقة ، ووجود انسجام بين كل الأجزاء ، وان تلتزم المنطق عندما يحلق عاليا متحررا من كل قيد . ولقد عرفنا فى انجلترا هذا المثل الأعلى فى نقد ماتيو ارنولد (الأهمية الشاملة للموضوع وضرورة البناء ... الخ) . كل هذه الأشياء مثيرة للاعجاب ، وان كانت ليست من الأشياء التى يستطيع أى شاعر الحصول عليها فى جلسة هادئة ، وهو ينتظر هبوط الفكرة ، لأن الشاعر ابن عصره ، ولا يتوافر لكل عصر الثقة بنفسه ، أو ادراك ماله قيمة من الموضوعات ، أو ماله معقولية فى النظرة الى الحياة . ويعتقد أى عصر كلاسيكى انه يعرف عن يقين ما فى أشياء كثيرة من معقولية ومسايرة للطبيعة ،

ويشعر بانه قد حقق توازنا بين الايمان والعقل والاحساس والشعور ، والمـادة والشـكل . واثبت الزمـان دائمـا أن التوازن كان يتحقق عشوائيا ، ولا يحدث فى صورة مكتملة ، على اننا لا نمانع فى تسمية شعر لا ندور وجوته وارنولد وجراى وهيريديا كلاسـيكيا ، وضـم هـذه المنجزات الى الكلاسيكيات النقية المهذبة التى نعجب بها . وربما فضل بعضنا التركيز بدرجـة اقل على البناء المعمارى والصحة ، والاحتفاظ بهذه الصفة فى معناها النسبى لشاعر مثل شكسبير أو هوميروس . ولو اعتبر هوميروس من غير المنتمين الى عصر كلاسيكى فأين اذن نعثر على الشاعر الذى توفر لأعماله الرسوخ الذى تحدث عنه جوته ، أو اشتملت نظرته للحياة على الكثير من العناصر التى يتحتم على أى توليفة كلاسيكية مراعاتها فى اقل تقدير .

وبالنسبة لصفة « الرومانتيكية » ، علينا أن نكون أكثر اعتمادا على الاجتهاد ، وان كنا سنكون فى اغلب الظن اقل اعتمادا على النسبية . فالروح الرومانتيكيـة تصاحبنـا على الدوام ، ونحن جميعـا نتصف بالرومانتيكية فى بعض الأحيان ، حتى اذا حدث ذلك « عندما يجىء النوم ، منهيا ليوم حافل بالمشقة ، أو عندما نقع فى الحب » ، ومن هنا سـيكون هنـاك فى جميع الأوقات شـعراء وفنانون متفاوتو الحظ من الرومانتيكية . اما الحركة الرومانتيكية فهى ظاهرة محددة لها مقومات خاصة فى تاريخ الفكر والأدب والفن . ان الكلاسيكية والرومانتيكية أشبه بحركة انبساط وانقباض للقلب الانسانى عبر التاريخ . فهما تمثلان ـــ من ناحية ـــ حاجتنا الى النظـام والتركيب ، وبالتالى الحاجة الى ترتيب جامع مانع للمشاعر والأفعال ، ومن ناحية اخرى ، القصـور المحتوم فى كل تركيبـة انسانية ، والاكتشـاف المحتوم بأن ملابسـنا لم تعد تناسبنا ـــ على حد ما جاء فى تشبيه كارلايل ـــ وتحول كل ما هو كلاسيكى الى تقليدى ، واجداب تطلعاتنا الروحية ، وبأن دوافعنا الدنيوية قد اصيبت « بالشلل والهزال » ، وغدت محصـورة ، وبذلك يفجر القلب والخيال غشائها بحثا ـــ كما حدث مع فاوست ـــ عن المتعة فى هـذه الدنيـا .

لو كانت لى انفس فى عدد النجوم
لتنازلت عنهـا جميعـا لمفيسـتو

وربما حدث ذلك على طريقة روسو ووردزورث وشـيللى ، أى كعود الى الطبيعة ، الى عالم أكثر انصافا وحرية وشفقة .

عندما يكون الحب نورا لا يعرف الخطـا
والفرحـة هى مـلاذه .

وربما تحقق ذلك فى البحث عن المـاضى الذى لم يكن حاضرا قط ، وعن المجد الذى عرفته اليونان .

التى تشيدت وتأسست
بعيدا عن أوصاب الحرب
فدعامتهـا بحر بللورى
من الفـكر وخـلوده

وربما كان تطلعنا الى عصور الايمان كعصر الوردة القوطية :

نامت العصور الوسطى فوق فراش مرمرى
نوما رقيقا هنيئا . فهى لم تعرف المحنة
التى اندلعت وحطمت
القبـة الزرقـاء الهشـة

***

وبعد ان انقضى كل شىء ، كان الموت جميلا
مثلما كان العيش جميـلا
فلم يفسـده اطلاقا العـالم
بالسنة نيرانه البطيئة الزحف
لن يرى الناس منظر التاج واللآلىء
التى زينت أورشليم فى عز الظهيرة

على أن الموضوع ليس بالذات ما يجعل الشعر رومانتيكيا فى أى وقت . فما جعل أشعار القرون الوسطى تبدو رومانتيكية ، ليس خرافات وسحرة الأدب الكلتى وبطولات التراث الجرمانى أو سـحر الحكايات الشرقية . ولكن هـذا يرجع الى طريقة الاستفادة بهـذه القصص . ونحن لا نعرف كيف بدت هذه الحكايات فى نظر مؤلفيهـا الأصليين ومتذوقيها الأصليين من كلتيين وجرمانيين وشرقيين . ولاشك

انها اثارت دهشتهم ، ولكن لعلها قد بدت أساسا محتملة التصــديق فى نظرهم . وتعتمد الرومانس الأصلية على التباين الواعى مع العقل . وما اضفى الطرافة على الرومانس الوسيطة ليس عكسها لحياة العصر وفكره الجاد ، ولكن الأمر على عكس ذلك . فهى تمثل أحلام الناس . ان هذا ــ فيما اعتقد ــ هو جوهر كلمــة « رومانتيكى » ، كما نستعملها فى معرض كلامنا عن العصور العظيمة وشعرائها العظام ، وعن التباين الواعى بين ما يتصــوره القلب والخيال ــ وما يشيران علينا باتباعــه ، وبين العقل . ولا يقصد بذلك عقل العلم الذى يفكر فى الموضــوع ويهتدى الى اقتناع خاص ، ولكنه العقل بمعنى ما يراه معقولا المجتمع الذى يحيا فيه الانسان . والقديس بولس مسيحى رومانتيكى ، لأنه أدرك ، مثل قلائل من اقرانه الرسل ــ فيما يحتمل ــ المغامرة الخطرة التى أقدم عليها . اذ عرف أن صلب المسيح قد بدا لليهود لعنة ، ولليونانيين حجر عثرة ، وأهم ما جعل التراتيل المسيحية الوسيطة تتصف بالرومانتيكية هو أسلوبها الواقعى المحدود ، فى الدعوى الى العقيدة الدينية ، ولغتها العذبة الرنين ، بالاضافة الى طابع المضمون الهائل لهذه العقائد ، الذى يعلو على كل عقل . وتبدو رموز الوعــاء المقدس (الجريل) كالدرع والسيف ، والملك الصياد المجروح ــ لو اننى صدقت المس ويستون ــ كاملة التحديد بالقدر الكافى فى شــعائر خصبة وبدت فى نظر الشعراء الرومانتيكيين فى القرون الوسطى ذات معــان غيبية دالة على اشياء لا تقبل التفسير ، وقاموا بتضمينها فى تعابيرهم عن المثل التى تتجاوز كل حدود عقلانية : المثل الدنيوية والدينية . مثل الشرف والحب ، والوداعة والورع . وفى عهد الاحياء الرومانتيكى ، ظهر على النحو نفسه تسام واع على العقل عند وردزورث .

الاحســاس الســامى
بشىء اشد عمقا فى امتزاجه
يحيا فى نور الشموس الغاربة
والمحيطات الشاسعة والهواء النابض بالحياة
وزرقــة السماء ، وعقل الانسان .

ان الشاعر الرومانتيكى الذى يقوم باعادة احياء الفروسية الوسيطة أو الكاثوليكية ، يعرف انه يحلم ، وان كان الحلم يبدو فى نظر صاحبه

مؤلفا من عناصر قيمة أبدية . واذا كان من العسير اعتبار شيللى فى بعض الأحيان ، رغم حرارة شعره وموسيقاه ، من الرومانتيكيين ، بنفس المعنى الـذى نقصـــده عنـدما نصف وردزورث وكولريدج وكيتس وبوريس بذلك ، فان هـذا لا يرجع الى كونه من الواقعيين كما ظن « كراب » ، ولكن الأمر على العـكس ، لأنه كان يفتقر الى اى ادراك للواقع ، ولا يشعر بأى وعى واضح محدد للتباين بين ما هو كائن وبين ما يحلمه ويرغبه وكل ما يستطيع ان يفعله هو التعبير عنه فى لغـة شجية موسيقية فحسب . اذ كان الرومانتيكى الكبير يعرف أنه يحيا بالايمان ، لا بالعقل .

هيولم

الرومانتيكية والكلاسيكية

أود أن أبين أننا سائرون تجاه اعادة احياء للكلاسيكية ، بعد أن أمضينا مائة سنة فى الرومانتيكية ، وسوف تكون « القريحة » هى السلاح المميز لهذه الروح الكلاسيكية الجديدة عندما تفصح عن نفسها . من هذا يتبين اننى ارى تفوق القريحة . ولا يقصد بذلك التفوق بوجه عام أو المطلق ، لأن هذا سيكون هراء واضحا ، ولكن التفوق هنا بنفس المعنى الذى تعنيه كلمة خير فى الاخلاقيات التجريبية ، اى خير بالنسبة لشىء ما ، وكذلك متفوق بالنسبة لشىء ما . سوف أحاول اذن اثبات أمرين : أولا ــ ان الاحياء الكلاسيكى آت . وثانيا ــ ستكون القريحة متفوقة على الخيال ، فى الغايات التى تسعى اليها .

أصبحت كلمتا « خيال » و « قريحة » من الكلمات الدارجة ، حتى أصبحنا نعتقد انهما كانتا موجودتين دائما فى اللغة . اما تاريخهما ككلمتين مختلفتى المدلول فى مفردات اللغة ، فقصير نسبيا . بطبيعة الحال ــ تعنى الكلمتان فى الأصل نفس المعنى . وأول من بدأ التفرقة بينهما هم كتاب الجماليات الألمان فى القرن الثامن عشر .

واعرف أننى أقدم على فعل خطير عندما استعمل كلمتى

من ص ١١٣ ــ ص ١٤٠ من كتاب Speculation

« كلاسيكى » و « رومانتيكى » ، لأنهما تمثلان خمسة أو ستة أنواع مختلفة من النقائض . فبينما قد استعملهما بمعنى ما ، فانك قد تفسرهما بمعنى مختلف .

***

وافضل سبيل للغوص فى تعريفى الصحيح للمصطلحين هو البدء من مجموعة من الناس ممن أظهروا استعدادا للعراك من أجلهما . فانت لن تصادف فى موقفهما أى غموض (وان كان بعض الناس يتبعون الاتجاه الممقوت للمتذوقين على الطريقة الكاثوليكية الذين يقولون انهم يعشقون الاتجاهين على السواء) .

منذ سنة تقريبا ، ألقى رجل يدعى فوشوا — على ما أظن — محاضرة فى مسرح الأوديون عن راسين ، وذكر خلالها بعض ملاحظات منفرة ، عن بلادة راسين وافتقاره الى الابتكار ، وتسبب ذلك فى حدوث شغب على التو . وحدث عراك فى دار المسرح ، وقبض على عديد من الناس ، وسجنوا . وألقيت المحاضرات الباقية من السلسلة بحضور مئات من أفراد الشرطة والمخبرين الذين انتشروا فى سائر الأنحاء . كان سر مقاطعة هؤلاء الناس للمحاضر هو عمق تغلغل المثل الأعلى الكلاسيكى فى نفوسهم ، وعظم تقديرهم لشخصية راسين الكلاسيكية العظيمة . ان هذا هو ما أدعوه بالاهتمام الحى الحق بالأدب . فلقد بدت الرومانتيكية لهم كما لو كانت مرضا رهيبا ، برأت منه فرنسا ، أو كادت .

وما زاد موقفهم تعقيدا ، هو أن الرومانتيكية هى التى صنعت ثورتهم ، ولما كانوا قد أصبحوا يبغضون الثورة ، فقد شعروا بالمقت تجاه الرومانتيكية .

اننى لا أعتذر هنا عن اقحام السياسة . فثمة ترابط بين الرومانتيكية فى انجلترا وفرنسا ، وبين بعض نظرات سياسية معينة . ويساعد الرجوع الى أى مثل ملموس يبين كيفية تحقق أية نظرية من الناحية العملية ، على الحصول على أفضل تعريف لها .

ما المبدأ الايجابى الكامن وراء كل المبادىء الأخرى لما حدث سنة ١٧٨٩ ؟ . وأنا أتحدث هنا عن الثورة من ناحية كونها فكرة ، وسأتغاضى عن الأسباب المادية فهى لا تنتج غير الآثار المادية . ولقد نجحت الأفكار فى تحطيم الحواجز التى كان يتوقع مقاومتها لهذه

القوى ، أو توجيهها لها . ان هذه هي الحقيقة دائما — فيما يبدو — وراء التغيرات الناجحه . فالطبقه صاحبة النفوذ ، لا تقهر ، الا عندما تفقد ايمانها بنفسها ، وعندما تنفذ في أعماقها الافكار التي تعمل ضدها .

لم تكن هذه الأفكار « حقوق الانسان » — اذ كان هــذا الشعار مجرد صيحه حرب ناجحة عمليا . ان ما ساعد على خلق الحماســه ، وجعل من الثوره دينا جديدا من الناحية العملية ، هو شيء أكثر ايجابيه من ذلك . فلقد تخمرت فكرة الحرية في نفوس الناس من شتى الطبقات ، حتى أولئك الذين كانوا معرضين للضــياع بسببها . ولابد ان تكون هناك فكرة ما قد يسرت اعتقادهم بان شيئا ايجابيا ما سيتولد من شيء سلبي بالضرورة مثل هــذه الفكره . نعم لقد كانت هناك فكرة ما ، وهنا أصــل الى تعريفي للرومانتيكية . فلقد عرفهم روسو أن الانسان خير بفطرته ، وان القوانين والعادات الرديئة وحدها ، هي التي قيدته ، ارفعوا كل هــذه القيود ، عندئذ تسنح الفرصــة لكي تفصح الامكانات اللامتناهية في الانسان عن نفسها . ان هذا هو ما دفعهم الى الاعتقاد بأن شيئا ايجابيا ، قد ينبعث من الفوضى . وهــذا هو ما خلق التحمس الديني . هنا اصل كل رومانتيكية . فالانسان الفرد مستودع لامكانات لا نهاية لها . واذا أنت استطعت اعــادة تنظيم المجتمع بالقضــاء على قوى البغي ستسنح الفرصــة حينئذ لتحقق هذه الامكانات ، وبذلك يتحقق التقدم .

من الميســور تعريف الكلاسيكية كمقابل مباشر لهذه الحــالة . فالانسان حيوان يتميز بثبات وتحديد غير عادى ، مما يجعل طبيعته تبدو ثابتة بصــورة مطلقة . ومن غير المستطاع انتزاع أى شيء وقور منه الا بالاعتماد على التقاليد والتنظيم .

وتزعزعت هــذه النظرية قليــلا على عهد داروين . ولعلك تذكر افتراضه الذى عرف عنه والقائل بظهور الأنواع الى حيز الوجود نتيجة للتأثير المتصــاعد لبعض تنويعات صغيرة . وسمح هــذا الافتراض على ما يبدو بتصور حدوث تقدم في المستقبل . على انه في الوقت الحالى ، قد اســتطاع الافتراض المضــاد أن يشق طريقه في صــورة نظريــة « دى فريس » في الطفرة ، وقوله ان كل نوع جديد يظهر الى الوجود ، لا بالتدريج نتيجة لتجمع خطوات صغيرة ، بل على حين غرة في شكل قفزة ، على غرار ما يحدث في الألعاب الرياضية ، وبمجرد ظهور هــذا

النوع ، فانه سيستمر فى صورة محددة مطلقة . لقد يسر لى هـذا الرأى جعل النظرة الكلاسيكيـة تبدو بمظهر النظريـة المعتمدة على اساس علمى .

هاتان اذن هما النظرتان باختصار . الأولى ترى الانسان خيرا فى أصله ، والظروف أفسدته . والأخرى تراه قاصرا بطبعه ، وما يهذبه ويحوله الى شىء وقور هو النظـام والتقاليد . وبذلك تبدو الطبيعـة البشرية فى نظر أحد المعسكرين أشبه ببئر ، وتبدو فى نظر المعسـكر الآخر مثل دلو . والنظرة التى تتصور الانسان كبئر ، ومستودع للامكانات كافة ، اسميها بالرومانتيكية ، أما تلك التى تراه كمخلوق محدود متناه للغاية ، فأدعوها بالكلاسيكية .

علينا أن نلاحظ هنـا أن الكنيسة كانت دائمـة الاتبـاع للنظرة الكلاسيكية منذ هزيمة الفلاغوسيين (القائلين بانكار الخطيئة ، وحرية الارادة) ، واتباع العقيدة الكلاسيكية الأكثر صحة التى تعترف بالخطيئة الأزلية .

وقـد يكون من الخطـأ القول بمماثلة النظرة الكلاسيكية للنظرة المـادية . بل على العكس انها متماثلة بصورة مطلقة مع الاتجـاه الدينى المـألوف . واستطيع أن اعبر عنها على الوجه التالى : الاعتقاد فى وجود اله من مظاهر الطبيعة الثابتة فى الانسان . ويلزم أن يكون هـذا الجانب ثابتا وصحيحا فى نظر الجميـع ، كالاعتقـاد فى وجود المـادة والعـالم الموضوعى سواء بسواء ، فهو مماثل للشهوة وغريزة الجنس وغير ذلك من الخصـائص الثابتة الأخرى . ولقد أمكن فى بعض الأحيان ، اعتمادا على القوة أو البلاغـة ، قمع هـذه الغرائز — فى فلورنسـا فى عهـد سافونارولا ، وفى جنيف فى عهد كالفان ، وفى انجلترا عندما قاوم الحزب البرلمـانى شارل الأول . والنتيجة المحتومة لمثل هذا الاجراء هى انفجار الغرائز المكبوتة وانحرافها على نحو شاذ . والأمر بالمثل بالنسبة للدين . اذ سوف تتعرض غرائزك الطبيعية ، من أثر أى اتجاه عقلانى منحرف ، للقمع ، وتتحول الى واحد من اللااراديين . وكما هو الحال فى الغرائز الأخرى ، تعرف الطبيعة كيف تنتقم . فلابد أن تنطلق فى اتجـاه آخر الغرائز التى تصادف أصح منفذ لها وانسبه فى الدين . وسيدفعك عدم ايمانك بالله الى الاعتقاد بان الانسان اله ، واذا كنت لا تؤمن بالآخرة ستتجه الى الاعتقاد بوجود آخرة أخرى على الأرض ، وبعبارة أخرى ،

فانك ستتجه اتجاها رومانتيكيا . وهكذا تتشتت النظرات التى تعد صحيحة فى مجالهـا المناسـب ، وتنحرف ، وتزيف ، وتحجب المعـالم الواضحة للتجربة الانسانية . ان هذا اشبه بسكب وعاء من المولاس على مائدة الطعام . بذلك تكون الرومانتيكية ــ وهذا أفضـل تعريف استطيع أن أقوله عنها ــ عبارة عن دين مسكوب .

على أن أتفـادى صعوبـة تحديد ما أعنيـه بالضبط بالطابعين الرومانتيكى والكلاسيكى فى الشعر ، مكتفيا بالقول بأنهما يعنيان انعكاسا فى الشعر لمـا يتمخض عن مثل هاتين النظرتين الى الكون والانسـان . فما دام الرومانتيكى يعتقد أن الانسان لامتناه ، لذا يتحتم أن يتحـدث دائما عن اللامتناهى ، ولمـا كان هنـاك تباين مرير على الدوام بين ما تعتقد أنك قادر على أدائه ، وما يفعله الانسان بالفعل ، من هنا تنزع الرومانتيكية فى مراحلها الأخيرة الى الاكتئاب . والواقع أننى لا أستطيع الذهاب الى أبعد من القول بأنها انعكاس لهذين المزاجين ، والاشـارة الى أمثلة للروحين المختلفين . فمن ناحية ، يمكن أن أختار شخصيات متنوعة كهوراس واغلب الاليزابثيين وأدب العصر الأغسطى ، ومن ناحية أخرى ، هناك لامارتين وهوجو وأجزاء من كيتس وكولريدج وبايرون وشيللى وسوينبرن .

وأنـا اعرف جيـدا أن النـاس عنـدما يفكرون فى الكلاسـيكى والرومانتيكى فى الشعر ، يتبادر الى ذهنهم على الفور التباين بين راسين وشكسبير على سبيل المثال . وانا لا اقصـد ذلك . فالحد الفاصـل الذى انوى اتباعه ، يبتعد قليلا عن المنتصف الحقيقى ، وأما أن راسين يقف فى الطرف الأبعد للكلاسيكية ، فأمر أقره ، ولكنك اذا وصفت شكسبير بالرومانتيـكى ، كان معنى ذلك اتباعـك لتعريف مختلف عـن التعريف الذى ذكرته . فأنت تعتقد أن الاختـلاف بين الكلاسـيكى والرومانتيكى هو مجرد اختلاف بين التقيد والتدفق . وربما شاركت نيتشه فى قوله بوجود نوعين من الكلاسيكية : الثابتـة والمتحركة . وشكسبير مثل للكلاسيكية المتحركة .

ما أعنيه بالكلاسيكية فى الشعر اذن هو وجود تحفظ (*) على الدوام حتى فى أكثر التحليقات خيالية . فلن ينسى الشاعر الكلاسيكى اطلاقا

(*) أو « فرامل » على حد قول الكاتب .

هذا التناهي ، وهـذه الحدود التي تحد الانسان ، ويذكر دائما امتزاجه بالأرض وربما قفز ، ولكنه يرجع الى موضعه ثانية ، ولن يطير فوق موجات الأثير .

ربما جاز لك القول ـ لو شئت ـ بتبلور الاتجاه الرومانتيكي في الشعر ، على ما يبدو ، حول مجازات التحليق . فهوجو دائم الطيران والقفز فوق الهاوية ، والتحليق في أثير الأبدية . عنده كلمة لا متناهي بين كل سطر وسطر .

ولا تأرجح في الاتجـاه الكلاسيكي على الاطـلاق تجـاه الصـدم اللامتناهي . وأنت قد تذكر شيئا مغالى فيه ، يتخطى الحدود ، التي تعتقد تقيد الانسان بها ، وان كان سيظهر في النهاية على الدوام ، بطريقة ما ، انطباع دال على وقوفك خارج ما تتحدث عنه ، وبأنك لا تؤمن به ، وتعرضـه واعيا من قبيل البلاغة والفصاحة . فأنت لن تتورط دون تبصر في جو عالم بعيد عن الحقيقـة ، أو في جـو بعيد التخلخل يتعذر على الانسـان التنفس فيه مدة طويلة ، لأنـك دائم الايمان بفكرة وجود حد . فالاختلاف اذن اختلاف في البعد والطبقة التي تستطيع الارتفاع اليها . وانت في الشعر الرومانتيكي تلتزم طبقة معينة من البلاغـة ، باعتبـار الانســان ميالا الى حد ما الى التسامي والتشامخ . وهذا هو ما تراه عند هوجو أو سوينبرن . وفي رد الفعل الكلاسيكي الآتي ، سيبدو هـذا الاتجاه مخطئا كل الخطأ . وأستطيع ان استشـهد بأنشـودة من « سيمبلين » (لشكسبير) تبدأ بعبـارة « لا تخشى مرة اخرى حرارة الشمس » ، للدلالة على الرأى المقابل ، اى للشعر المكتوب بروح كلاسيكية صميمة ، ولقد استشهدت بها من قبيل المثال فحسب ، فأنا لا أقصـد اثبات اتباعي لمـا أقوله هنا . ولنتمعن في البيتين الآخيرين :

لابد أن يتحول الى تراب
اصحاب الوجوه البراقـة
من صبيـة وفتيـات
ولا فارق بينهم في ذلك وبين كناسي المداخن

ان أحدا من الرومانتيكيين لن يكتب كلاما مماثلا لذلك على الاطلاق . والحق ان الرومانتيكية راسخة القدم ، ولا يبدو مثل هـذا الكلام

مقبولا فى نظرها ، الى حد ان بعض الناس قد قالوا ان هذين البيتين منتحلان على الأنشودة الأصلية .

واذا تغاضينا عن التورية ، فان الشيء الوحيد الذى يبدو كلاسيكيا فى اعتقادى فى الأبيات السابق ذكرها هو كلمة « صبية » ، فلن يختار المحدثون من رومانتيكينا مثل هـذه الكلمة ، ولكنهم سيقولون شبابا ذا وجوه براقة ، وبذلك تعلو طبقة الكلام نغمتين على أقل تقدير .

أود الآن ذكر الأسباب التى جعلتنى اعتقد اننا قد أصبحنا نقترب من نهاية الحركة الرومانتيكية .

ويرجع السبب الأول الى طبيعة أى تقليد ، أو عادة فى الفن . فثمة تشابه بين أى تقليد معين فى الفن ، أو اتجاه ، وبين أية ظاهرة أخرى فى الحياة العضـوية . ان كل تقليد يشيخ ثم يتعرض للفساد ، ويعيش فترة محددة ، ثم يموت حتما . فهو يستنفد كل ما لديه بمجرد عزف كل النغمات المتوقع صـدورها منه . وفضـلا عن ذلك ، فان أزهى عصورها هو أبكرها . اذ يستنفد أول فنـان عظيم فى كل مجـال من النشاط الفنى كل ما فيه ، بعد أن يجنى أينع ثمار منه . ويبدو لى انه قد تم الوصول الى عهد الاستنزاف فى الرومانتيكية .

***

عندما قلت انى امقت الرومانتيكيين ، فانى افصل بين شيئين : جانبهم الذى يتشابهون فيه مع كل عظمـاء الشعراء ، والجانب الذى يختلفون فيه ، ويضفى عليهم الطابع الذى جعلهم رومانتيكيين . ان هذا العنصر الضئيل هو الذى يحدد روح أى قرن ، وهو وان كان يحدث اثارة لدى المعاصرين له ، الا أنه يغيظ الجيل التالى . وعلى وجه الدقة، كانت خاصـــة بوب التى أعجبت أصدقاءه هى التى تبدو لنا ممقوتة . على انه كان بوسع أى انسان التنبؤ بقرب حـدوث التغير ، قبل أن يشعر به الرومانتيكيون . والظـاهر أننا نمر بنفس الموقف الآن . فأنا أعتقد فى ازدياد نسبة الناس الذين أصبحوا ببساطة غير قادرين على تحمل سوينبرن .

عندما أقول بقرب حدوث احياء كلاسيكى آخر ، فلا يعنى هذا أننى أتوقع بالضرورة العودة الى « بوب » . ان كل ما أقصـده هو اعتبـار الآن أنسب وقت لحدوث مثل هـذا الاحياء . فلو ظهر أناس

وتوافرت لهم القدرة الضرورية ، سيحدث شيء نابض بالحياة . وبغيرهم لن نصادف غير شكليات وأشياء مثل بوب . وربما نعذر علينا التعرف عليها ككلاسيكية عندما تجيء . فبالرغم من أنها ستتصف بالكلاسيكية الا أنها ستبدو مختلفة بعد مرورها خـلال عصر رومانتيكى . ولنذكر مثلا مشابها . فأنا أذكر شعورى بشدة الدهشة عند اطلاعى على الاتجاه التالى للحركة الانطباعية وعندما أطلعت على تبرير « موريس دنيس » لذلك ، وقوله انهم يعتبرون أنفسهم كلاسيكيين بمعنى أنهم يحـاولون فرض نفس النظـام على نفس السيل من المـادة الجديدة التى جاءت بها الحركة الانطباعية ، والتى كانت موجودة فى المواد الأكثر تحديدا فى التصوير من قبل .

ثمة شيء فى حاجة الى توضيح الآن ، قبل أن أستمر فى برهانى . فبالرغم من أن الرومانتيكية قد ماتت بالفعل ، الا أن الاتجـاه النقدى الذى ناسبها مازال مستمرا فى وجوده . ولزيادة توضيح ذلك أقول ان لكل نوع من الشعر ، اتجاها تذوقيا مناظرا ، أى أننا نطالب فى العصر الرومانتيكى الشعر بخصـائص معينة ، ونطالب فى العصر الكلاسيكى بخصائص أخرى . وأستطيع القول بأن هـذه الاتجاه التذوقى قد دام أطول من الأصـل الذى تسبب فى ظهوره . ولكن ، ورغم تعرض التقليد الرومانتيكى للضمور ، الا أن الاتجاه النقدى للعقل الذى يطالب بخصائص رومانتيكية فى الشعر مازال حيا . ومن هنا لن يستطيع سوى قلائل من الناس تحمل أى أشعار كلاسيكية جيدة لو قدر لها أن تكتب فى الغد .

اننى اعترض حتى على افضل صورة للرومانتيكية ، وأعترض أكثر من ذلك على سلبية التذوق ، وعلى الرخاوة ، التى لا تعترف بوجود قصيدة اللهم الا اذا جنحت الى العويل والنواح على شيء من الأشياء . ويخطر ببالى دائما فى هـذا المقام البيت الأخير من قصيدة جون وبستر الذى ينتهى بمطلب أؤيده من كل قلبى : « كفى ولولة ، وارحـل » لقد ساءت الأحوال الآن الى حد أن أية قصيدة رصينة صلبة العود أو كلاسيكية صميمة لم تعد شـعرا على الاطـلاق فكم عدد النـاس الذين يستطيعون وضـع أيديهم على قلوبهم والاعتراف بحبهم لهوراس أو بوب ؟ فهم يشعرون بنوع من القشعريرة عندما يقرأون قصائدهم .

وتبدو صلابة العود التى يشعرون بها فى الكلاسيكيات منفرة لهم نفورا مطلقا . وليس الشـعر غير المندى شـعرا على الاطلاق . فهم

لا يستطيعون ادراك أن الوصف الدقيق موضوع مشروع فى الشعر . ويعنى الشعر عندهم دائما انتاج بعض الانفعالات ، وتجميعها حول كلمة لا متناهى .

وينتظر أغلب الناس من الشعر أن ينقلهم الى ما وراء شيء ما .. وربما بدا لهم الشعر المقصور على أحوال الدنيا والمحدد (وعند كيتس الكثير من هذا النوع) أدبا ممتازا وصنعة ممتازة ، ولكنه ليس بشعر . نعم لقد لوثتنا الرومانتيكية الى حد كبير ، حتى أصبحنا ننكر اسمى الأشياء ما لم تكن مشوبة بمسحة من الغموض تتخللها .

والنور الذى يظهر فى الكلاسيكية هو دائما نور النهار المألوف . فهى لا تعرف النور الذى لم يعرف فى بر أو بحر ، وتمثل دائما الانسانية بمعنى الكلمة ، ولا تعرف المغالاة ، فالانسان دائما انسان ، وليس الها على الاطلاق .

على أن النتيجة المفزعة للرومانتيكية هى أنك اذا اعتدت على هذا النور الغريب ، فانك لن تعرف كيف تحيا بدونه ، فمفعوله أشبه بمخدر .

ثمة ميل عام الى الاعتقاد بأن الشعر لا يعنى شيئا آخر غير التعبير عما لم يشبع من المشاعر . فالناس يتساءلون : « ولكن كيف يمكنك الحصول على شعر بلا عاطفة ؟ » . فأنت ترى أن أى مشهد طبيعى قد أصبح يزعجهم . وربما بدا الاحياء الكلاسيكى فى نظرهم كمشهد صحراء جرداء ، وموت الشعر كما يتصورونه . وكل ما سيحدثه هذا الاحياء هو ملء الفجوة التى ترتبت على موته . أما لماذا تتصف هذه الروح الكلاسيكية الصلبة العود بضرورتها المشروعة الموجبة ، التى تساعدها على التعبير عن نفسها فى الشعر ، فمسألة تبدو غير قابلة للتصور عندهم . وأما ماهية هذه الحاجة الموجبة فسأبينها فيما بعد . انها نابعة من وجود خاصة أخرى — ليست الانفعال الناجم — وتعد أصل الامتياز فى الشعر . وقبل أن انتقل اليها ، فاننى سأعنى بالكلام عن ناحية سالبة ومسألة نظرية تتركز حول التحامل الذى يعوق فهم الشعر الكلاسيكى ، والكامن فى الحق وراء هذا الاحجام .

انه اعتراض يرجع فى آخر الأمر — كما أعتقد — الى ميتافزيقية رديئة فى الفن تتمثل فى عدم الرضا عن الاعتراف بوجود جمال ما لم يقحم فيه اللامتناهى بطريقة من الطرق .

وأستطيع الاستشهاد لاثبات ما أقول ، وعلى سبيل المثال لهذا النوع من الاتجاه الذى تردد صداه ، ما جاء فى الفصول الشهيرة من كتاب راسكين (*) . ولابد من أن أذكر هنا على سبيل الاستطراد أننى استعمل هذه الكلمة (الخيال) بلا تحيز للمناقشة الأخرى التى سأنهى بها البحث . واننى استعمل الكلمة هنا ، لأنها كلمة راسكين . وكل ما يهمنى الآن هو الاتجاه الكامن وراءها الذى أعتقد أنه رومانتيكى .

« الخيال لا يمكن أن يكون الا جادا . فهو يرى بعيداً للغاية ، ونظرته سوداوية وقورة جادة ، نادرا ما تبدو باسمة . هناك شيء ما فى قلب كل شيء ، لو استطعنا الاهتداء اليه ، لن نشعر بالميل الى الضحك منه ... ان أولئك الذين استطاعوا النفاذ فى أعماق الأشياء ، ورأوا أعماقهم السوداوية يمتلئون بمشاعر مركزة وبرقة التعاطف » (الجزء الثالث ــ الفصل الثالث ٩) .

« فى كل كلمة يطرحها العقل المتخيل ، تيار خفى من المعانى المفزعة ، المشوبة بالغموض ، وغير المكتملة الافصاح عن نفسها . فلربما كان من كتبها قد رأى بوضوح الأشياء الكامنة وراءها ، ولكنه لم يشعر بالصبر الذى يساعده على شرح الدقائق . ولو اننا آثرنا التركيز عليها ، وتتبعنا آثارها ، فانها ستسوقنا دائما بأمان الى مملكة النفس حيث تنبعث كل الطرق والسبل المؤدية الى أبعد شواطئها » (الجزء الثالث ــ الفصل الثالث ٥) .

الواقع أن فعل الحكم قد نبع من الفطرة فى كل هذه الأمور ، فهو شيء لا يستطاع تحديده على الاطلاق ، اى أقرب الى ما يفعله متذوقو الشاى . ولكنك مرغم على الكلام ، واللغة الوحيدة التى تستطيع استعمالها فى هذه الناحية هى لغة القياس . ولا وجود عندى لأى طينة مادية أستطيع أن أشكلها بالشكل المطلوب ، وكل ما هو متوافر لنا لهذه الغاية ، بدلا من هذه الطينة المادية ، نوع من الطينة المعنوية ، فى صورة مجازات تتحور الى شكل نظريات جمالية وبلاغية . والجمع بين هذه الأشياء ، رغم تعذر تعبيره عن الحدس الذى لا يقبل التحديد بالضرورة ، الا انه قادر على تزويدنا بالتشبيه الوافى الذى يساعدنا على رؤية ما كان والتعرف اليه شريطة أن تكون قد مررت بموقف مماثل .

(*) الجزء الثانى الخاص بالخيال فى كتاب Modern Painters

وهكذا يتضح كيف نقلت عبارات راسكين لى ذوقه بوضوح فى هذا الموضوع . اذ أصبحت ادرك بوضوح اعتقاده بأن أفضل شعر هو ما اتصف بالجدية . وهذا اتجاه طبيعى بالنسبة لأى انسان عاش فى العصر الرومانتيكى ، ولكنه لا يقتنع بالقول بأنه يفضل هذا النوع من الشعر . فهو يريد أن يستخلص رأيه ، كما كان يفعل أستاذه كولريدج من بعض مبادىء محددة يمكن العثور عليها فى الميتافزيقا .

هنا الملاذ الأخير لهذا الاتجاه الرومانتيكى . فلقد أثبت انه ليس اتجاها ، ولكنه شيء مستخلص من مبدأ محدد فى النظر الى الكون .

ولنعد الى راسكين واعتراضه على كل ما افتقر الى الجدية . يبدو لى أن هذا الكلام قد تضمن جماليات ميتافزيقية رديئة . ففيه تصادف الميتافزيقا التى تقحم اللامتناهى على الدوام عند تعريف الجمال أو طبيعة الفن . ولقد قام الجماليون الرومانتيكيون — وبخاصة فى المانيا أول بلد ظهرت فيه جماليات رومانتيكية — بمضاهاة كل جمال بانطباعات اللامتناهى اعتمادا على مماثلة وجودنا للروح المطلقة . فلدينا فى اضأل ذرة من الجمال حدس شامل بالعالم بأسره . ويشابه كل فنان فيلسوفا مؤمنا بمذهب وحدة الوجود .

أصبح واضحا فى نظر كل من يؤمن بهذا النوع من النظريات ، تعذر انتماء اى شعر يلتزم المحدود ، الى أسمى نوع من الشعر . اذ يبدو ذلك تناقضا لفظيا فى نظرهم . وكما يحدث فى الميتافزيقا ، عندما تضطر الى الانحياز الى فكرة ما فى آخر المطاف ، يتحتم على أن أدحض هذا الاعتقاد .

هنا يجىء جدل مضجر ، ولكنه ضرورى لغايتى . وينبغى أن أتجنب عند التحدث عن فكرة الجمال سقطتين . فمن ناحية هناك نظرة كلاسيكية قديمة يفترض تعريفها للجمال بالشيء المتوافق مع معايير واشكال محددة معينة . ومن ناحية أخرى ، هناك النظرة الرومانتيكية التى تقحم اللامتناهى . وعلى ان اهتدى الى ميتافزيقا تتوسط هاتين النظريتين تمكننى من اثبات عدم احتواء الشعر « الكلاسيكى الجديد » من النوع الذى أشرت اليه ، على أى تناقض فى الألفاظ . فمن الضرورى أن اثبت أن الجمال موجود حتى فى الأشياء الصغيرة التافهة .

ان أعظم هدف هو الوصف المتميز بدقته وتحديده ، وأول شيء هو الاعتراف بمدى صعوبة تحقيق ذلك ، فالأمر هنا لا يعتمد على مجرد العناية والحرص ، لأن عليك أن تستعمل اللغة ، واللغة بطبيعتها شيء شائع مشترك ، بمعنى أنها لايمكن أن تعبر عن الشيء بالضبط ، ولكنها تعبر عن شيء وسط ، أي عن شيء مشترك بيني وبينك وبين الجميع . على أن كل انسان يختلف في نظرته اختلافا ضئيلا ، ولكي يدرك ما يرى بوضوح ودقة ، عليه أن يصارع اللغة صراعا عنيفا ، سواء أكانت كلمات أو تقنية أي فن آخر . واللغة طبيعتها الخاصة وتقاليدها وأفكارها المشتركة ، ولن يمكنك تسخير اللغة لغايتك ، الا بوساطة جهد مركز العقل . انني أعتقد دائما بامكان تمثيل العنصر الأساسي الكامن وراء كل الفنون بالتشبيه الآتي : لعلك تعرف ما أقصده « بقوس المهندسين » . انه قطعة مسطحة من الخشب ، فيها كل أنواع الأقواس . واذا انتقيت أي انتقاءات مناسبة من هذه الأقواس ، أمكنك أن ترسم على وجه التقريب أي منحنى تريد . ويبدو لي أن الفنان هو الانسان الذي لا يطيق بكل بساطة مثل هذا « التقريب » . فهو يحصل على التقويس الصحيح لما يرى سواء أكان ذلك موضوعا أو فكرة في ذهنه . هنا سوف أحور تشبيهي قليلا كي أحدد ما يدور في ذهنه . افترض أن الموجود هو قطعة زنبركية من الصلب ، فيها جميع أنواع التقويسات الموجودة بدلا من القطعة الخشبية سابقة الذكر . في هذه الحالة يمكن تمثيل حالة العقل في حالة توتره أو تركيزه، عندما يقوم بابداع شيء له قيمته ، أثناء صراعه ضد عادات التقنية المتأصلة ، برجل يستعمل كل أصابعه لثني الصلب وتغيير انحنائه الى الانحناء الصحيح المطلوب ، أي الى شيء مختلف عما يبدو عليه بطبيعته .

هنا اذن شيئان ينبغي التفرقة بينهما ، أولا ــ ملكة رؤية الأشياء كما هي بالفعل ، بعيدا عن الصورة التقليدية التي تعودت أن تراها فيها . وهي قدرة نادرة الى حد الكفاية في جميع حالات الوعي . وثانيا ــ حالة التركيز العقلي و « العصر » العقلي الذي يتطلبه التعبير الفعلي عما تراه . ومن المستطاع الحيلولة دون الوقوع في المنحنيات التقليدية للتقنية المتأصلة ، اذا روعيت التفاصيل التي لا تنتهي وبذل الجهد لبلوغ التقويس الصحيح الذي تريده . واذا أمكنك الحصول على مثل هذا الاخلاص ، سيصبح في وسعك ادراك الخاصة الأساسية للفن الجيد بغير تورط في اللامتناهي أو أي كلام عن « الجدية » .

يمكنى الآن الاهتداء الى الخاصة الموجبة الأساسية للشعر ، التى تحقق الامتياز . ولا علاقة بينهما وبين اللامتناهى أو الغيبيات أو الانفعالات .

هذه اذن النقطة التى قصدتها فى مناقشتى . فأنا اتنبأ بقدوم عصر من الشعر الكلاسيكى الراسخ الصلب العود . ولقد تعرضت للاعتراض الأول المبنى على الجماليات الرومانتيكية الرديئة ، والقائل بتعذر الحصول على جوهر الشعر على الاطلاق فى مثل هذا الشعر الذى يستبعد اللامتناهى .

بعد محاولة تحديد هذه الخاصة الموجبة ، فاننى انتقل الى نهاية بحثى على هذا الوجه . أنك عندماتعثر على هذه الخاصة معروضة فى عالم الانفعال ، فانك تكون قد أعتمدت على « الخيال » ، أما فى الحالات التى تعثر فيها على هذه الخاصة معروضة فى تأمل الأشياء المتناهية ، فان ما أعتمدت عليه هو « القريحة » .

***

بقى على أن ابين كيف تصبح القريحة أداة ضرورية فى الشعر الكلاسيكى المتوقع . ومن المستطاع الاطلاع على الخاصة الموجبة التى تحدثت عنها ، فى ابسط صورها وأوضحها فى أشعار « البالاد » ، أى فيما يماثل On Fair Kirkconnel Lea وان كان الشعر المميز الذى سنحصل عليه سيتصف بتهلله وصلابة عوده وبعده عن السذاجة وستعتمد الخاصة الموجبة فى هذه الحالة على القريحة بالضرورة .

والموضوع لا يهم لأن صفاته مساوية لصفات الموضوع التى تحصل عليها عند أشد الناس رومانتيكية.

وما يقرر الأمر ليس درجة الانفعال الناتج أو نوعه ، بل هذه الحقيقة الوحيدة فقط . هل هو ثمرة حماس حق ؟ هل تمثل الشاعر أى موضوع مرئى مدرك بالفعل أمامه وافتن به ؟ . وسيان اذا كان هذا الموضوع حذاء سيدة أو السماء ونجومها .

ومبدعات « القريحة » ليست مجرد حلية تضاف للحديث العادى . فالحديث العادى محروم اساسا من الدقة . ومن المستطاع جعل هذا الحديث يتسم بالدقة اعتمادا على المجازات المستحدثة وحدها ، أى اعتمادا على القريحة .

أما فى الحالات التى يكون فيها التشبيه ضروريا فى كل جانب منه للوصف الدقيق ، بالمعنى الذى سبق شرحه لكلمة « دقيق » ، وينصب اعتراضك الأوحد على عدم جدية هذا النوع من « القريحة » فى الأثر الذى يحدثه . هنا أعتقد أن الاعتراض لا قيمــة له على الاطــلاق . فاذا كان التشبيه مخلصا بالمعنى الدقيق ، وكان بأكمله ضروريا للحصول على « المنحنيات » الدقيقة للشعور ، أو الشيء الذى ترغب التعبير عنه . فى هذه الحالة تكون قد بلغت أسمى شاعرية ، حتى لو كان الموضــوع تافها أو كان الانفعال باللامتناهى بعيد المنال .

من العسير على الاطلاق استعمال اى مصطلحات لهذا النوع من الأشياء . فأية كلمة تستعملها ستصطبغ على الفور بالصبغة العاطفية . خذ على سبيل المثال كلمة « حيوى » عند كولريدج . انها تستخدم بلا دقة عند شتى أنواع الناس الذين يتحدثون عن الفن للدلالة على شيء مبهم محــاط بالغموض والخفاء ... والواقــع أن كلمــة « حيوى » و « آلى » يبدوان نقيضين على نحو مماثل للتناقض بين خير وشر .

والأمر ليس على هذا النحو اطلاقا عند كولريدج ، الذى يستعمل الكلمة بطريقة محددة على خير وجه . والحقيقة على هــذا النحو : المركب الآلى هو جملة أجزائه ، وانت اذا رصصت الأجزاء جنبا الى جنب ستحصل على الكل . اما الحيوى او العضــوى فعبارة عن مجاز متفق عليــه للدلالة على مركب من نوع مختلف ، فيه الأجزاء لا يمكن تسميتها بالعناصر ، لأن كل جزء يتعدل بوجود الجزء الآخر ، وكل جزء يمثل الكل الى حد ما . فرجل الكرسى ، فى ذاتها ، ستظل دائمــا رجلا للكرسى . اما رجلى فى ذاتها فلا يمكن أن تكون كذلك .

من هذا يتضح ان « الذهن » يتميز بقدرته على تمثيل المركبات من النوع الآلى ليس الا . فهو يستطيع انشــاء أشــكال هندســية ، والأشكال الهندسية بالضرورة أشياء ذات أجزاء منفصلة بعضها عن بعض . الذهن دائم التحليل ، ويضل ســواء السبيل فى حالة أى تركيبة عضوية . ان هــذا هو السبب الذى جعل عمل الفنان يبدو محاطا بالغموض ، لأن الذهن غير قادر على تمثيله ، وهذه نتيجة ضرورية للطبيعة المميزة للذهن والغاية التى صنع من أجلها . ولا يعنى هــذا تمرد أى تركيبة تصنعها على التعبير عنها . وكل ما هناك هو أنه طرحها بصورة محددة .

واستخلص برجسون كل هذه المعانى . فهى بمثابة الملامح الأساسية لفلسفته ، التى بنيت كلها على المعنى الواضح لهذه المركبات التى يسميها « بالسورة الحيوية » فى مقابل النوع الآخر الذى يدعوه « بالامتداد المكانى » . ولا يستطيع الذهن تناول غير الكثرة الممتدة ، وعلينا الرجوع للحدس لادراك الزمان الحقيقى والسورة الحيوية .

وكما ذكرت من قبل ، كان راسكين على دراية بكل هذا ، وان كان لم يتوافر له مثل هذا الأساس الميتافزيقى الذى كان سيساعده على الافصاح عما يعنيه بصورة محددة ، واسفر ذلك عن تعثره فى مجموعة من المجازات . ويستطيع اى عقل ذو خيال قوى الامساك بكل الأفكار الكامنة فى قصيدته أو صورته وتجميعها سويا فى نفس الوقت . وبوسعه اثناء تعامله مع احداها التعامل مع الأفكار الأخرى المرتبطة بها وتحويرها ، دون أن يغيب عن بصره اطلاقا ترابطها معا ، كحركة جسم الثعبان عندما يحرك كل أجزائه فى نفس الوقت ، مع قدرة ارادته على التحكم فى الحركات اللولبية التى تتبع سبلا متضادة .

لابد أن تنتهى الحركة الرومانتيكية ، لأن هذا هو حال الدنيا ، وربما اثار ذلك الأسف ، وان كان لا مفر من وقوعه . فمن المحتم أن يتوقف كل عجيب عن اثارة العجب .

اننى التزم الحذر هنا من كل عواقب لغة المجاز ، وان كانت قد عبرت على أى حال عن كل ما يتوقع من نتائج محتومة . وكل أديب يثير الدهشة ستنتهى بالضرورة اثارته للدهشة ، مثلما يفقد اى بلد عجيب غرابته عندما يحيا فيه المرء . عليك ان تذكر كيف فقد الاثارة بيت الشعر الاليزابثى : « آه يا أمريكا يا بلدى المكتشف حديثا » ، وتذكر ما كان يعنيه هذا البيت عند أصحابه ، وما يعنيه لنا . ان التعجب لا يظهر الا فى حالات النقلة من مرحلة لأخرى ، ولا يمكن أن يكون شيئا محددا ثابتا .

ارثر لوفجوى

فى التفرقة بين الرومانتيكيات

(يبدأ لوفجوى ببحث الروايـات المضطربـة المختلفة عن أصـل الرومانتيكية وتعاريفها . انظر الى النص الكامل لمقـال لوفجوى للاطلاع على هذا الجانب القيم من مناقشته) .

ما الذى يمكن فعله اذن لازالة أو للاقلال من هـذا الاضطراب فى المصطلحات والأفكار ، الذى كان ومازال زهـاء القرن موضـع خزى لتاريخ الأدب والنقد ، فلن يصعب بيـان وفرة ما فيـه من أخطـاء تاريخية ، وتشخيص عشوائى خطير ، للامراض الأخلاقية والجمالية لعصرنا ؟ .... ثمة بحثان تاريخيان ممكنان ، لو تم انجازهما على خير وجه ، وبعنـاية أكثر مما حدث من قبل ، فانهمـا سيساعدان — فى اعتقادى — على تصفية التشويش الحـالى ، كما سيساعدان فى نفس الوقت على تحقيق فهم أوضح الحركة العامة للفكر والعلاقات المنطقية والسيكلوجية بين الأحداث ، ومراحل الانتقال الأساسية فى الفكر والذوق الحـديثين .

سوف يتشابه أحد الاجراءات المتبعة الى حد ما مع ما يفعله المحللون النفسانيون المعاصرون عند معالجة نوع معين من الاضطراب . فلقد ظهر امكان معالجة بعض الاخلالات العقلية ، أو تخفيفها ، بعد تنوير

PMLA XXXIX (١٩٢٤)

المريض عن أصل عقدته المضنية ، يعنى بعد تمكينه من اعادة معرفة ما حدث ، اعتمادا على متداعيات الأفكار التى صاحبتها . ويتمخض عن مثل هذا التحليل أحيانا ، اقامة فوارق فى غاية الدقة . والأمر بالمثل فى المسألة الحاضرة ، كما أعتقد . فربما كان من المفيد تتبع عملية التداعى التى مرت بها كلمة « رومانتيكية » حتى بلغت مثل هذا التباين المذهل ، وما ترتب عن ذلك من الاضطراب فى المفهوم والماصدق ــ وبعبارة أخرى ، القيام بدراسة وافية للمصطلح من ناحية معناه . فمن النواحى المؤكدة القليلة عن الرومانتيكية ، ما يثيره اسمها من مشكلات من أعقد المشكلات الخاصة بأصل الكلمات ، وسحرها ، وأكثرها امتلاء بالعلم . وباختصار ، من بين مهام مؤرخ الأفكار عندما يضطلع ببحث الشىء ، أو الأشياء ، المسماة بالرومانتيكية ، أن يوضح ــ لو أمكن ــ بطريقة سيكلوجية مفهومة ، كيفية انطواء مثل هذه الظواهر المتعددة المتباينة تحت اسم واحد . واننى متيقن من نجاح مثل هذا التحليل فى اطلاعنا على قدر كبير من الاضطراب اللفظى الخالص ، الذى كان له تأثير فعال على حركة الفكر فى القرن والربع الماضيين ، وستساعد اماطة اللثام على تجنب هذه الاضطرابات .

على أن الجانب الأكبر من البحث سوف يكون من الناحية العملية غير منفصل عن شىء آخر يعد العلاج الذى أود بهذه المناسبة أن أوصى به بصفة خاصة . والخطوة الأولى فى هذه الطريقة الثانية لعلاج الاضطراب هى وجوب تعلمنا استعمال كلمة « رومانتيكية » ككلمة جمع ، بالطبع ان هذا هو المتبع بالفعل عند مؤرخى الأدب الأكثر حذرا وتدقيقا ، عندما يدركون ضآلة الجانب المشترك بين رومانتيكية اى بلد ورومانتيكية البلد الآخر ، ووجوب تعريف كل منهما بمصطلح مختلف عن الحالات الأخرى . على أن الفروق بين الرومانتيكيات ، كما أتصورها ، لا تعتمد على فروق القومية أو اللغة وحدها أو أساسا ، والمطلوب هو ضرورة بدء اى دراسة للموضوع ، بالاعتراف بتعدد الرومانتيكيات ، الذى يتكشف للوهلة الأولى ، ووجود مركبات فكرية متمايزة قد يظهر عدد كبير منها فى البلد الواحد . ولا أمل فى بلوغ دارسى الأدب الحديث لأى فكرة واضحة فى حالة احاطة المصطلح بالقداسة والغموض ، والاتجاه الى الادعاء بأن « الرومانتيكية » من الصفات التى وضعها الله للدلالة على حقيقة ، أو نوع من الحقائق ، التى يمكن الاهتداء اليها فى الطبيعة . وهذا هو ما حدث مرارا وللأسف عند كتاب مرموقين . فعليه أن يبدأ من

الحقيقة البسيطة الواضحة القائلة بوجود أحداث أو حركات تاريخية مختلفة ، نسب اليها مؤرخون من عصرنا ، أو من عصور أخرى هذا الاسم لسبب من الأسباب . فهناك حركة بدأت فى المانيا فى تسعينات القرن الثامن عشر ، وهى الحركة الوحيدة التى يحق نسبة اسم الرومانتيكية اليها بلا منازع ، لأنها اخترعت الاسم لفاينها . وهناك حركة أخرى بدأت معتدلة بصورة قاطعة فى انجلترا فى أربعينات القرن الثامن عشر ، وهناك حركة أخرى بدأت فى فرنسا سنة ١٨٠١ فى العقد الثانى من القرن ، واتصلت بالحركة الألمانية وتسمت باسمها . وهناك مجموعة من الأفكار السخية غير المتوافقة التى يمكن العثور عليها عند روسو ، وهناك جملة أشياء أخرى تدعى بالرومانتيكية عند أدباء مختلفين ، ذكرت اسماءهم فى البداية . وان اطلاق باحثين مختلفين نفس الاسم على كل هذه الأحداث ليس بدليل على أنها متماثلة فى الجوهر ، كما يصعب اتخاذ هذا الرأى ذريعة لذلك . ربما كانت هناك جوانب مشتركة بين الأحداث جميعا ، ولكن لو كان ذلك كذلك ، فان هذه الجوانب لم تثبت ثبوتا واضحا حتى الآن، كما لا يصح افتراض وجودها من قبل ، ففى كل حالة كانت كل واحدة من الرومانتيكيات المزعومة مركبا جم التعقيد مسرفا فى تعقيده واضطرابه . وبعبارة اخرى ، كانت كل حركة مؤلفة من وحدة من الآراء المختلفة المرتبطة بعضها ببعض فى الأغلب ، لا بوساطة روابط منطقية ضرورية لايمكن فصمها ، بل بواسطة روابط لا منطقية معتمدة على التداعى ، ساعدت طبيعة الكلمة على ترديدها ، الى حد كبير ، كما نتجت ، من ناحية ، كما حدث فى الرومانتيكيات التى ازدهرت بعد اختراع اسم « الرومانتيكية » ، وما اكتسبته من معان غامضة . وفى الحالات التى اشتركت فيها بعض هذه الرومانتيكيات فى الحق ، فى مكونات هامة ، لم تكن هذه العناصر بالضرورة واحدة فى الحالتين . فقد تتصف الرومانتيكية « أ » بالمسلمة أو الحافز « س » ، الذى تشترك فيه مع الرومانتيكية « ب » ، وبصفة أخرى « ص » تشترك فيها مع الرومانتيكية « حـ » ، التى لا تعرف على الاطلاق الصفة « س » ، وفضلا عن ذلك ، ففى حالة الحركات أو المدارس التى أطلق المصطلح عليها فى عصرها ، حدث تغير فى المضمون الذى أدى الى اتباع هذه التسمية . وكان هذا التغير أحيانا تغيرا جذريا وسريعا، وانت قد تصادف فى نهاية أى عقد من السنوات أو عقدين ، نفس الرجال ، ونفس أسماء المذاهب ، ولكن المعتقدات قد تغيرت تغيرا

عميقا . وكما يعرف الجميع ، ان هذا هو ما حدث بالضبط فى حالة ما يدعى بالرومانتيكية الفرنسية ... اذ كانت الرومانتيكية الفرنسية فى ثلاثينات القرن التاسع عشر متباينة تماما مع رومانتيكية بداية القرن ، فى أغلب ما تميل اليه أو تنحاز ، من اتجاهات أدبية أو أخلاقية أو سياسية أو دينية .

على ان جوهر العلاج الثانى هو وجوب تحليل كل رومانتيكية من هذه الرومانتيكيات ــ بعد التفرقة بينها تفرقة أولية على أوجه التقريب من ناحية ممثليها ، أو تواريخها ــ تحليلا مستوفيا مدققا أكثر من المعتاد الى عناصره ــ أو الى ما تتألف منه من أفكار متعددة ، وميول جمالية . فلن يتيسر لنا الحكم على مقدار علاقتها بأى مركبات أخرى ، أطلق عليها نفس الاسم الا بعد التحديد الواضح لهذه العوامل الفكرية الأساسية ، وبعد حصرها حصرا مستقصيا ، حينئذ ، سيتبين لنا بدقة ما هى المسلمات أو الدوافع الموجهة أو أوجه الخصام الواضحة المشتركة بين اى رومانتيكيتين أو أكثر منها ، والحالات التى كشفت عن اتجاهات متمايزة متباينة .

***

سأحاول عرض ثلاثة أمثلة لبيان الحاجة لمثل هذه المقارنة التحليلية بين الرومانتيكيات ، واظهار الفوارق بينها .

فى محاضرة طريفة القيت فى الأكاديمية البريطانية منذ سنوات قليلة ، قال المستر جوس أن قصيدة جوزيف وارتون « المتحمس » (*) (١٧٤٠) هى اول مثل واضح « للحركة الرومانتيكية » . فهى تمثلها فى اتساعها واضمحلالها الى ان بلغت عصرنا ... هنا نصادف لأول مرة تأكيدا وتكرارا راسخا لشىء مستحدث فى الأدب استحداثا كليا : جوهر الهستريا الرومانتيكية . فقصيدة المتحمس هى ابكر تعبير عن الثورة الكاملة ضد الاتجاه الكلاسيكى الذى ساد الأدب الأوروبى سيادة تامة زهاء القرن . ولقد عبر عن هــذا الاتجاه جوزيف وارتون تعبيرا كاملا ، بحيث غدا من الصعب القول بأنه لم يقع فى أسر روسو .. الذى لم يستطع كتابة أى شىء مميز ، الا بعد مرور عشر سنوات (١) .

(*) The Enthusiast

(١) انظر الى مقال The Pioneers of Romanticism فى مجلة الأكاديمية البريطانية ١٩١٥ (ص ١٢٦ ــ ١٢٨) .

فلنحاول اذن مقارنة الأفكار التى تميزت بها هـذه القصيدة ، بنظرة الشعر الرومانتيكى ، كما وضعها فردريتس شليجل وأقرانه الرومانتيكيون فى المـانيا بعد سنة ١٧٩٦ . وثمة جوانب مشتركة واضحة بين النظرتين . فكلاهما يمثل الثورة ضد جماليـات « الكلاسيكيـة الجديدة » ، وكلاهما مستلهم من جانب من حرارة الاعجاب بشكسبير . وكلاهما يدعى تحرر الفنان الخلاق من « القواعد » ، من أجل ذلك ربما بدا للوهلة الأولى وجود تماثل فى الجوهر بين هاتين الرومانتكيتين رغم ما بينهما من اختـلاف طبيعى فى المصطلحات ، أى انهمـا ثمرتان منفصلتان من نفس الروح التى قد تتصف بتعاستها أو وضاعتها ، تبعا لتقديرك .

على أنه سيتبين بزيادة التدقيق والتمعن وجود تباين بينهما ، لا يقل فى اهميته عما بينهما من تشابه ، والحق أنه يبدو لى أكثر اهمية . فالموضوع الأساسى لقصـيدة جوزيف وارتون (ولعلنا نذكر أن العنوان الثانوى له هو « المغرم بالطبيعة ») هو موضـوع شاع زهاء القرنين عن تفوق الطبيعة عن الفن .

***

.... ان هذا لغو فارغ ، لو سمح لى بمثل هذا القول . فالشىء الأساسى الوحيد الذى تميز بالأصالة والأهمية فى القصيدة هو تطبيق وارتون الجرىء لمذهب تفوق « الطبيعة » على الفن الواعى ، فى نظريته فى الشـعر :

« وهل تقارن قصائد آديسون الاريب ببرودتها ورصانتها بأغاريد شكسبير ووحشتيها ؟ » .

وأما ان الطبيعة تتصف بالوحشية وعدم الاستئناس ، فأمر شائع يكاد يعد من قبيل تحصيل الحاصـل . وكانت « وحشية » شكسبير المزعومة ، وتمرده على القواعد المتبعة ، وحرية خياله وتعبيره وتلقائيته هو الذى اثبت انه أصدق تلميذ للطبيعة .

على ان هذا الاستدلال الجمالى لم يستخلص عادة خـلال العصر الكلاسيكى الجديد ، من الزعم السائد بتفوق الطبيعة على الفن . اذ فهم مبدأ « اتباع الطبيعة » فى الجماليات عادة وفقا لمعنى آخر ــ أو أكثر من

معنى ، من عشرات المعاني المختلفة لهذه الكلمة المقدسة (٢) . وان كانت هناك استدلالات مماثلة قد سبق أن أوحى بها ، وتكرر الايحاء بها ، في مجالات أخرى من الفن . فمن البداية ، أدت بدعة تصور الطبيعة (بالمعنى الذى بدت فيه متناقضة مع الفن) كنموذج الى حدوث حالة تمرد ، ترتب عليها على نحو من الأنحاء ، استخفاف بالقيود وظهور المثل الخاص بالانطلاق على السجية .

واذا تغاضينا عما في قصيدة وارتون من ارتفاع في روحها الانفعالية، كان أهم ما جاء مستحدثا فيها هو ايحاؤها بتطبيق هذه المعتقدات على ميدان من الغريب استبعاد تطبيقها عليه رغم ما في هذا من عدم التوافق ، وذلك بادخالها فكرة التمرد على القيود ، في درجة أقرب الى الاعتدال ، ضمن فكرة الامتياز الشعرى . على أن ما حدث من توسع كان واضحا منذ البداية ، كامنا في طيات منطق الطبيعانية «النزعة الطبيعية» المتعددة الوجوه والتى كانت أعظم ظاهرة مميزة بعيدة الأثر في الفكر الحديث منذ أواخر عصر النهضة . فكان من المحتم الاقدام على هذا الاتجاه كان عاجلا او آجلا . كما أن وارتون ليس أول من طبق المبدا على عالم الجمال . فلقد سبق اتباعه بالفعل في الفن ، في ناحيته النظرية والعملية ، في ميدان كان انجليز القرن الثامن عشر شغوفين به غاية الشغف : فن تصميم المناظر . نعم لم تحدث أول ثورة كبرى ضد جماليات الكلاسيكية الجديدة في الأدب على الاطلاق ، ولكنها حدثت في فن الحدائق ، وكانت الثورة الثانية ــ كما اعتقد ــ في الذوق المعمارى . واستلهمت هذه الثورات الثلاث من نفس المعتقدات . فلما كان اديسون الاريب قد لاحظ « كيف تكتسب الأشياء المصطنعة قدرا كبيرا من المميزات بتشابهها مع ما هو طبيعى » . ولما كانت الطبيعة تتميز بلمساتها الخشنة المهملة ، لذا ينبغى أن تهدف مخططات الحدائق « الى اظهار همجية مصطنعة ستبدو عند مشاهدتها اكثر سحرا من الأناقة والتناسق » . وقد قام أيضا بالدعوة لرومانتيكية الحدائق هذه « وليم تمبل » و « هوارس » و « والبول » و « باتى » و « لانجلى » وآخرون . وتجسمت بصورة واضحة في مؤلفات « كنت » و « براون » و « بريدجمان » . ووصف وارتون في قصيدته المشار اليها « كنت » بأنه قد بذل قصارى جهده لتقليد وحشية الطبيعة في حدائقه :

---

(٢) ليس هذا الكلام بضرب من المغالاة البلاغية . فمن المستطاع على اقل تقدير اكتشاف ستين معنى او استعمال لفكرة الطبيعة كمعايير يمكن التعرف اليها بوضوح . انظر كتاب Nature as Aesthetic Norm تأليف لوفجوى (١٩٢٧) .

فباتباعه القواعد الجامحة ، استخف فى جراة
بالشكليات والقواعد واشكال الهندسة
ووضع ــ نتيجة لازدرائه ــ مخططات فائقة العظمة فى
انطلاقها

وبذلك أصبحنا قاب قوسين أو أدنى من رفض القواعد فى الدراما ، ومن الانقضاض على الانتظام والتماثل (السيمترى) الضيق فى الكوبليهات البطولية ، ومن الانقلاب على التقاليد والشكليات والأصول المتفق عليها فى كل الفنون .

ومع هذا فقد كان هنالك من البداية ازدواج عجيب فى معنى التناقض بين الطبيعة والفن ــ انه واحد من الاضطرابات الطويلة المتعاقبة فى الأفكار التى يتألف منها الكثير من تاريخ الفكر الانسانى . فمن ناحية ، بينما تصور « الطبيعى » بمعنى الوحشى والتلقائى و « الشاذ » ، فانه تصور أيضا بمعنى البسيط والساذج والخالى من التعقيد . ولم تكن هنالك كلمتان أكثر تلازما فى عقول القرنين السادس عشر والسابع عشر وبداية القرن الثامن عشر ، من كلمتى « طبيعة » و « بساطة » ، ومن هنا صحبت ــ عادة ــ فكرة تفضيل الطبيعة على المألوف والفن ، الايحاء بالاتجاه نحو البساطة ، والاصلاح عن طريق التخفف . وبعبارة أخرى ، فانها قد تضمنت الاتجاه الى « البداوة » . فالطبيعى هو الشىء الذى تهتدى اليه ، بالنكوص الى الوراء ، أو بالتبسيط . ان هذا التداعى بين الأفكار ــ الملحوظ بالفعل عند مونتانى وبوب ولفيف من مقرظى « الطبيعة » واضح أيضا فى قصيدة وارتون الذى أعتقد أن شعراء الماضى السحيق هم الخلص أصدقاء « الطبيعة » ، فالشاعر يحسد :

أوائل الناس الذين لم يعرفوا بعد
المدن ودخانها
وكان يشتهى العيش فى :
جزر لم تعرف النظرات الفانية
فى عزلة كاملة ، فى ظل شجرة من اشجار الموز .
حيث تعتلى العرش ، السعادة والهدوء .
مع البسطاء من القرويين الهنود .

توخيا للايجاز ، سوف اقتصر على حد واحد من حدود المقارنة ، فى كلامى عن هـذه القصيدة ، التى نسب لها مستر جوس مكانة هامة للغاية فى تاريخ الأدب .. ويكفى هنا اعتبار قصيدة « المتحمس » مثلا نموذجيا ـ على نحو هـام مميز ـ لقدر كبير مما يوحى برومانتيكية ما قبل ستينات القرن الثامن عشر ، واقصـد بذلك الرومانتيكية التى استندت على « الطبيعة » بالمعنى الذى أوضحتـه ، بغض النظر عن أي مميزات بعيدة أخرى اتسمت بها ، والتى ارتبطت بنزعة بدائية من نوع ما ، ودرجة ما .

٢ ـ واختلفت الرومانتيكية الباكرة فى هذه النقطة الأساسـية اختلافا جوهريا عن جماليات النظريات الجرمانية وجماليات الشعراء الجرمان الذين اختاروا مصطلح « الشعر الرومانتيكى » كأنسب صفة لمثلهم الأدبية ، ومنهجهم . فلقد تضمنت الرومانتيكية الأحدث عهدا فى جوهرها انكارا لمسلمات الافتتان بالطبيعية الأقدم ، التى عرضتها قصيدة وارتون ، بطريقة خاصـة مستحدثة نوعا ، وتزودت الحركة الألمـانية بحوافزها الحاسمة المباشرة من مقال شيللر : « الشـعر فى صورته الساذجة والعاطفية » . أما ما استمد من هـذا المقـال المضطرب فكان الاعتقاد بأن « التوافق مع الطبيعة » بأى معنى دال على التعارض مع الحضـارة أو الفن أو التـأمل أو محـاولة الوعى بالذات ، متعذر ، كمـا انه غير مرغوب بالنسبة للانسان الحـديث أو الفنان الحديث (٣) . وتعلم « الرومانتيكيون الأحرار » من شيللر فكرة الفن الذى يتحتم توقفه عن الرجوع الى البدائية أو الكلاسيكية على حد سواء . وتشاء المصادفة أن يكون شيللر قد خلط بين معنيهما ـ فى نماذجه أو مثله التى تبغى أن تكون أنسب تعبير لا عن الطبيعانيـة « النزعة الطبيعية » بل عن « الشكل الفنى » الذى ترمى غايته الى أبعد من ابتغاء البساطة ، أو السعى وراء أى نوع من التوافق فى الفن والحياة ، الذى يحصل عليه باتباع طريقة التخفف ، لأن عليه أن يبحث أولا عن اكتمال المضمون ، وأن ينشد استيفاء التعبير عن كل أبعاد التجربة الانسانية ، وآخر ما يصـل اليه الخيال الانسانى . فما يقال عنه أنه مصطنع ، كما يعتقد فردريش شليجل هو الطبيعى بالذات . ان آخر ما يسعى اليه أى ألمـانى رومانتيكى هو بلوغ حالة السذاجة

---

(٣) انظر كتاب لوفجوى Schiller & the Genesis of Romanticism MLN XXXV (١٩٢٠) ص ١ ـ ٩ ، ص ١٣٦ ـ ١٤٦ .

أو الارتداد الى عقلية القرويين الهنود البسطاء ، على الرغم من أن فنه لم ينظر نظرة عدم اكتراث من الناحية النظرية — على أقل تقدير — الى مثل هـذه الشخصيات الساذجة بالنظر الى أنها من بين أنواع الشخوص الانسانية . لم يكن شكسبير الذى لقى اعجاب الرومانتيكى الألمـانى مجرد ابن موهوب للطبيعـة ، من الفـارقين فى « التفريد الوحشى » ومن هنا قال أوجست شليجل ان شكسبير ليس « بالعبقرية الوحشية الخالية من البصيرة » . فهو صاحب « مذهب » فى عمله الفنى ، « تميز بعمقه المدهش وابعاد غور تأملاته » ويبدو نفس الناقد وكأنه يهاجم بوعى اما أشعار جوزيف وارتون الشهيرة ، أو ابيـات جراى المعروفة عن شكسبير عندما كتب يقول : « لقد عرض هؤلاء الشعراء الذين جرت العادة على تصـويرهم بأطفال نشأوا فى احضان الطبيعة ، بلا فن أو علم — عندما أنتجوا أعمـالا ممتازة صميمة ، الدليل على ثقافتهم الفذة وعلى قدراتهم العقلية ، وعلى أنهم يمارسون الفن اعتمادا على بصيرة ناضجة ومخططات صحيحة » .. ان عظمـة شكسبير فى نظر هؤلاء الرومانتيكيين تكمن فى « عالميته » وبصيرتـه البعيدة عن البساطة ، وقدرتها على النفاذ فى الطبيعة الانسانية ، وفى تصـويره للشخصـيات الذى أعتمد على تعدد فى الجوانب مما جعل منه على حـد قول فردريش شليجل « محور الفن الرومانتيـكى » . وربما أمكن القول بأن هناك خاصـة أخرى فى الرومانتيكية اكتشفها المسـتر جوس عند جوزيف وارتون وهى الشـعور بافتقار الشـعر التعليمى الى الشاعرية . ورافضت الرومانتيكية الجرمانية فى أول عهدها الاعتراف بهذا النوع أيضـا . ففردريش شليجل يتساءل : كيف يمكن القول بأن الاخلاق تنتمى للفلسفة فحسب ، بينما القسم الأكبر من الشعر مرتبط بفن العيش ومعرفة الطبيعة الانسانية » ؟ (أى بمسائل سلوكية اخلاقيـة) .

والاختلاف اذن بين هاتين الرومانتيكيتين فى اعتقادى أهم وأخصب من التشابـه بينهما . فثمـه اختـلاف بين الرومانتيكيتين من أبعـد المتناقضات تطرفا فيما عرضـه الفكر والذوق الحديثان ، بين القول بتفوق « الطبيعة » على الفن الواعى ، وبين القول بتفوق الفن الواعى على الطبيعة ، وبين اتجاه فى التفكير جوهرة النزعة البدائيـة ، وبين اتجاه جوهره نحو النفس المتساميه الخالدة ، وبين تفضيل اساسى للبسـاطة — حتى وان كانت بساطة الهمجيين — وبين التفضيل الأساسى

للتنوع والتعقد . انه الاختلاف بين نوع من الصفات الفطرية الساذجة فى قصيدة « المتحمس » ، والبراعة البعيدة عن البساطة لفكرة « السخرية » الرومانتيكية . وتقع بين هاتين الرومانتيكيتين نقائض من أبلغ ما عرف الفكر والذوق الحديث تطرفا . لست أنكر حق الجميع — لو شاءوا — فى تسمية كلا الشيئين بالرومانتيكية ، وان كنت لا أستطيع أن أخفى القدر الكبير من الزيف اللاشعورى فى تاريخ الفكر الذى أدت اليه بدعة تسمية الشيئين باسم واحد . فثمة ميل الى اكتشاف عناصر احدى الرومانتيكيتين فى الأخرى ، مع اغفال طبيعة التعارض بينهما ، وعمقه . كما أن هناك ميلا الى اساءة تقدير الأهمية النسبية للتغيرات المختلفة فى مسلمات « الفكر الحديث وميول الذوق الحديث . لن أحاول أن أذكر ما بدا لى كأمثلة لمثل هذه الاخطاء التاريخية ، وان لم تكن فى جملتهـا من الأشياء التى تستحق الاغفال فيما يعتقد » .

هنـاك اختـلاف آخـر ليس اقـل من حيث الأهميـة ، بين « الرومانتيكية » التى لا تزيد عن مظهر خاص متأخر للنزعة الطبيعية (الطبيعانية) التى يرجع عهدها الى عصر النهضة ، والرومانتيكية التى بدأت فى نهاية القرن الثامن عشر فى المـانيا (وكذلك التى ظهرت بعد ذلك بقليل فى فرنسا) . ويرجع هـذا الى القول بوجود هوية بين الرومانتيكية فى الحركة الأخيرة وبين « المسيحية » ، أو بوجه خاص المتضمنـات التى نسبت للمسيحية فى العصر الكلاسيكى . لم تكن هذه الفكرة هى الفكرة الأساسية فى المعنى الأصلى للشعر الرومانتيكى كما تصـوره فردريش شليجل . فأولا ، وكما حاولت أن أبين فى موضع آخر (٤) ، لقد عنت صفات الشعر الرومانتيكى عنده وعند المدرسة بأسرها : « الخصائص المميزة الحديثة » كشىء متباين مع « الخصائص المميزة القديمة » ، وان كان قد ظهر له منذ عهد باكر امكان ارجاع السبب التاريخى للاختلاف الجذرى المفترض بين الفن الحديث والفن الكلاسيكى الى تأثير المسيحية وحدها .

وهكذا أصبح الفن الرومانتيكى يعنى من ناحية فنا مستلهما ، أو معبرا ، عن فكرة ما ، أو سـلوك اخلاقى ما ، يفترض انه اساسى

---

(٤) معنى « الرومانتيكى » فى الرومانتيكيـة الجرمانيـة البـاكرة M.L.N. السنة الواحد والثلاثون (١٩١٦ — ١٨٥ — ٣٩٦) .
والسنة الثانية والثلاثون (١٩١٦ — ١٩١٧) ص ٦٥ — ٧٧ .

فى المسيحية ، أو كما قال جان بول ريشتر ١٨٠٤ ، مرددا ما قد أصبح أمرا معروفا على ذلك الوقت : « رغم سماح الشعر الحديث (الرومانتيكى) لنفسه بالانحراف قليلا عن المسيحية ، الا أنه يتساوى عند المرء تسميته بالشعر المسيحى أو الرومانتيكى » وان كانت طبيعة ما هو مسيحى أساسا ، وبالتالى رومانتيكى أساسا فى روحه قد تصورت على نحوين مختلفين ... ومن غير المستطاع انكار اجماع الرومانتيكيين الألمان حول احدى الخصائص المسيحية . فلقد تميزت عادات العقل ، كما عرفتها المسيحية بنوع معين من عدم الثبات بدت فى ابتغائها غايات لا متناهية ، وعجزها عن احداث اى اشباع دائم ، اعتمادا على أى خير تهتدى اليه بالفعل . وأصبح من الأقوال المألوفة المفضلة القول بأن اليونان والرومان قد وضعوا لأنفسهم غايات محددة ، ومن هنا تسنى لهم بلوغها ، واستطاعوا ارضاء الذات ، والاهتداء الى نهاية محدودة . وهكذا اختلف الفن الحديث ، أو الرومانتيكى ، عن هذا الفن القديم اختلافا أساسيا بسبب أصله المسيحى ، ولأنه كما قال شيللر « فن اللانهائية » ، أو كما قال نوفاليس : « فن التجريد المطلق ، والقضاء على الحاضر ، واعلاء شأن المستقبل ، وخلق عالم حديث حق » . وعنى هذا « الاعلاء من شأن المستقبل » عند تطبيقه على الممارسة الفنية المثل الأعلى للتقدم الى ما لا نهاية ، تمشيا مع قول معروف لفردريش شليجل ، ويعنى بذلك « المطالبة بعدم توقف الفن عن ضم قطاعات جديدة من الحياة الى نطاقه » وتحقيق تأثيرات مستحدثة أصيلة ، بلا انقطاع . على أن كل شيء تميزت به النظرة المسيحية للحياة ، أو افترض تميزها به ، قد نزع الى جعله ينطوى تحت المفهوم السائد لكلمة « رومانتيكى » ، كما نظر اليه كجزء من المثل الفعلية للمدرسة الرومانتيكية . وهكذا كثيرا ما نظر الى الشغف بالوقائع المتسامية على الحس ، والشعور بوهمية الوجود المادى كخصائص مميزة للفن الرومانتيكى باعتبار المسيحية دين آخرة ، أو كما قال أوجست شليجل : « تمشيا مع النظرة المسيحية للحياة ، ادى تأمل اللامتناهى الى القضاء على المتناهى ، فأصبحت الحياة تبدو كأنها « عالم من الأطياف وليل مظلم » ومن السمات الأخرى المعروفة عن المسيحية ، ونسبت بالتبعية للرومانتيكية : الازدواج الأخلاقى ، اى الاعتقاد باحتواء كيان الانسان على طبيعتين لا يكفان عن الصراع . فالمثل الأعلى اليونانى ، كما قال فردريش شليجل : « يرمى الى التوافق والاتساق ومحاكاة تآلف الطبيعة ، أما المثل الحديث

(الرومانتيكى) فيدرك الصراع الداخلى ويجعله مثلا له » . ويتصل بذلك مباشرة ــ كما أدرك ــ جوانية المسيحية ، وتركيزها على القلب باعتبار ذلك مختلفا عن الافعال المتجهة الى الخارج ، أى ميلها الى الاستبطان ، ومن هنا ، وكما لاحظت مدام دى ستيل وغيرها : « اكتشف الفن الحديث (الرومانتيكى) عالم الحياة الباطنية للانسان، الذى لا يستنفد ، واصبح هذا هو عالمه الذى يعرف به » .

من بين المفارقات العديدة التى ظهرت فى تاريخ الكلمة ، والمشاحنات التى تركزت حولها ، اتجاه كثير من مؤرخى الأدب البارزين فى عصرنا ، ونقاده ، الى الاعتقاد باعتماد الجوهر الأخلاقى للرومانتيكية على نوع من « الاتجاه الدنيوى » ونفى ما سماه واحد منهم « وجود اى ازدواج بين النظرة المسيحية والنظرة الكلاسيكية » . ان أخطر ما ظهر فى أحكام هؤلاء النقاد ، وكان مدعاة للأسف ، هو ما فيهما من نقص لادراك الحرب المستعرة فى « كهف نفس الانسان » ، والاعتقاد باتصاف الانسان بفطرته بالخير ، وهكذا عرفوا « الرومانتيكية » بكلمات متعارضة كل التعارض مع الكلمات التى كثيرا ما ظهرت فى تعاريف أول من اسموا مثلهم بالرومانتيكية . ولقد تسببت هذه البدعة ــ كما لا أحجم عن الاعتقاد ــ فى طمس الحقيقة التاريخية الملموسة الهامة ، بأن الرومانتيكية الوحيدة التى تستحق دون جدال هذا الاسم (كما ذكرت) بين الرومانتيكيات الأخرى التى كثيرا ما بدت بعيدة الاتصال بها ، هى التى قامت باعادة اكتشاف واحياء ما اعتبره هؤلاء النقاد الخصائص الفكرية والشعرية للمسيحية ، اى لنوع من الدين الصوفى المتسامى عن الدنيا ، بالاضافة الى الاحساس بالصراع الأخلاقى الداخلى كحقيقة واضحة فى التجربة الانسانية ، وبدا ذلك على نحو بعيد عما ظهر زهاء القرن فى الاتجاهات السائدة فى الأدب الرسمى المعتمد على اللياقة . واتخذت الحركة الجديدة منذ البداية تقريبا ، شكل الثورة ضد ما بدأ كاتجاه وثنى فى الدين والأخلاق . ولم تختلف هذه الثورة فى شدتها عن الثورة الموجهة للكلاسيكية فى الفن . وابكر تعبير هام عن متضمنات هذه الحركة بالنسبة للفلسفة الدينية هو كتاب شلايرماخر الشهير . Reden « الموجه الى المثقفين الذين يستخفون بالدين » (١٧٩٩) . واحتوى هذا الكتاب على ازدواج عميق فى طابعه الأخلاقى ، ربما اتخذ أحيانا شكل التحريف بحق . قال شلايرماخر : تعتمد المسيحية من أولها لآخرها على الصراع ، فهى لا تعرف أى مهادنة فى الحرب بين الجانب الروحى

والجـانب الطبيعى فى الانســان ، وهى لا تعرف أى نهاية لمهمتها فى الترويض الذاتى الداخـلى » . وينبغى أن نذكر ان كتــاب Reden قـد قوبل (على حد قول أحـد مؤرخى الأدب الألمـان) من عيـاد الرومانتيكية « وكأنه البشارة » .

على أنه ليس من غير الصحيح وصف الاتجاه الأخلاقى « للرومانتيكية » النابع من النزعة الطبيعيــة (الطبيعانيــة) ــ أى من افتراض تفرد ما هو فطرى وبدائى ووحشى فى الانسان بالامتياز ، وانه من المستطاع بلوغه دون حاجة الى أى صراع أكثر من التحرر من التقاليد والمصطنعات الاجتماعيــة ــ بأنه متعــارض مع الاتجــاه الذى يفرق بين الفطـرة الكلاسيكية والنظرة المسيحية ، وبأنه بعيد بالضرورة عن العناية بناحية الأخلاق . ومن المستطاع ادراك هــذه الناحية حتى فى قصيدة « وارتون السليم الطوية » عند وصفه لحياة الطبيعة وأحوالها ، التى افتتن بها . ولكن كنتيجة لمــا ساد من تجاهل للفروق بين الرومانتيكيات ، اعتبرت هذه الحركة امتدادا لهذه النزعة ، اذ هى التى تعد بالفعل بداية لتمرد متعمد قوى ضد المزاعم الطبيعانية التى تميزت بقوتها وسيطرتها عــادة على الفكر الحــديث زهاء اكثر من ثلاثــة قرون . لقد ســمى بنفس الاسم اتجاه ، واتجاه مناقض له ، بسبب أسباب عارضــة فى اللغة من ناحية ، وبسبب افتقار مؤرخى الأدب الى التدقيق من ناحية أخرى . ومن ثم فكثيرا ما افترض انهما يعنيان نفس الشىء . نعم لقد تم الخلط بين مثل تعتمد على الدوام على السعى لبلوغ أهداف رحيبة للغاية ، أو مغتصبة بحيث يتعذر بلوغها بلوغا كامــلا ، وبين الحنين الى خلو البال ، وعدم الوعى بالذات ، والابتعاد عن الالهــام . وهكذا تسببت كلمة من الكلمات فى اخفاء أحد أســباب الانقسام فى الفكر الحديث ، وأعمقها وأوسعها .

٣ ــ واجتــاز الانقســام بين الرومانتيكيــة الطبيعانيــة ، والرومانتيكيــة المعارضــة للطبيعانية ، الحدود القوميــة ، ونفذ ــ أن جاز القول ــ فى شخصــية كاتب عظيم ، اعتيد اعتباره بين رواد الحركة الرومانتيكية فى فرنسا . اذ ربما صح وصف مؤلف مقال عن الثورات(*) ، والأجزاء الباكرة من « آتالا » بالرومانتيكى ، كما يصح أيضــا بحق

(*) Essai sur Les révolutions

وصف مؤلف الأجزاء الأخيرة من « آتالا » ، وعبقرية المسيحية (*) بالرومانتيكى . الا أنه من الواضح أن الكلمة ، قد كان لها لا مجرد معنيين مختلفين ، بل ومعنيين متناقضين عند استعمالها فى وصف نفس الشخصية . اذ يمثل شاتوبريان قبل سنة ١٧٩٩ على نحو ما ، ذروة الرومانتيكية الطبيعانية ذات النزوع الى الطبيعية والبدائية ، التى رأى مستر جوس بدايتها عند جوزيف وارتون . فهو لم يقتصر على شدة الشعور بالشوق الى العيش مع القرويين الهنود البسطاء ، بل وأعلن رضاءه عن ذلك أيضا . وأما ان شاتوبريان سنة ١٨٠١ يمثل بوضوح التمرد على هذه النزعة بأسرها ، فأمر واضح بقدر كاف ، من استنكاره للنزعة البدائية فى أول تمهيد لآتالا :

« لست اطلاقا ـ مثل مسيو روسو ـ من المتحمسين للهمج ... ولا أعتقد اطلاقا ، أن الطبيعة الخالصة سوف تكون أجمل شىء فى العالم ... فلقد اكتشفت دائما فى كل ما تيسر لى رؤيته منها كم هى منفرة .. لقد أكثر الجميع من ترديد كلمة طبيعة حتى ضاعت قيمتها » .

وهكذا أصبحت الكلمة الخلابة ، والتى أعتمد عليها كل اتساق الأفكار فى الكتابات الباكرة ، تعرف بأنها نبع خصيب لكل خطأ واضطراب . وعارض شاتوبريان فى آرائه عن الدراما (١٨٠١) كلا من الحركة التى مثلتها قصيدة « المتحمس » ، والحركة الرومانتيكية الجرمانية فى عصره ، وكان شكسبير معبودا لكلا المعسكرين (وان رجع ذلك ، كما رأينا ، لأسباب مختلفة) ، ولكن شاتوبريان كتب فى مقالة عن الأدب الانجليزى ، عن شكسبير بنفس روح فولتير وبوب ، مرددا الى حد ما نفس كلماتهما . وسلم شاتوبريان من ناحية العبقرية الفطرية ، بأن شكسبير لم يكن له نظير فى عصره ، بل ولا أى عصر آخر : « لا أعرف أحدا على الاطلاق قد ترك نظرات أعمق عن الطبيعة البشرية » ، ولكن شكسبير لم يعرف شيئا تقريبا من متطلبات المسرح كفن :

« أولا يجب الاقتناع بأن الكتابة فن ، وبأن هذا الفن له بالضرورة انواعه ، ولكل نوع قواعده ، ويستحيل القول بأن هذه الأنواع والقواعد مسائل عشوائية ، فهى نابعة من الطبيعة ذاتها ، والفن وحده

(*) Genie du Christianisme

هو القادر على غربلة ما شوشته الطبيعة . ومن المستطاع القول بأن راسين كان فى حالات امتياز فنه ، أكثر طبيعية من شكسبير » .

لا جدال فى استمرار شاتوبريان هنا على الاعتقاد بأن معيار الفن هو « الطبيعة » ، ولكنها « الطبيعة » بالمعنى الذى بدا للنقاد الكلاسيكيين الجدد ، المعنى الذى لا تبدو فيه الطبيعة متعارضة مع الفن الذى يتبع اتباعا صارما القواعد المحددة ، بل تعد مساوية له . ولاحظ شاتوبريان أن أكبر مفارقة ادبية وقع فيها أنصار شكسبير هى احتواء براهينهم على القول « بعدم وجود قواعد للدراما ، وهو ما يعد مساويا للقول « بأن الفن ليس بفن » . وكان فولتير محقا فى شعوره بأنه « باستبعاد كل القواعد ، والعودة الى الطبيعة الخالصة ، لن يكون هناك ما هو اسهل من مضاهاة روائع ونفائس المسرح الانجليزى » . وكان فولتير بعيد التعقل عندما نسخ أقواله الشديدة الحماس الباكرة عن شكسبير بعد أن أدرك كيف أحيا شكسبير صور الجمال عند البرابرة ، وتسبب فى افساد الناس الذين يتشابهون معه فى عدم القدرة على التمييز بين الذهب الحر ، وغير الحر . وأسف شاتوبريان لتوقف تمثيل رواية كاتو لاديسون ، ومن ثم « لم نعد قادرين على الخلاص فى المسرح الانجليزى من اهوال شكسبير الا باللجوء الى مفزعات أوتواى » (توماس أوتواى ١٦٥٢ ـ ١٦٨٥) . ويتساءل شاتوبريان « كيف عجز عن الشكوى شعب متنور ، بين نقاده امثال بوب واديسون ، وكيف شعر بالرضا عن صورة الصيدلانى كما ظهرت فى روميو وجولييت . انها لهزلة فائقة البشاعة والابتذال » . وربما مرت قصيدة وارتون فى خاطر شاتوبريان عند كتابته لكل هذه الفقرة . وكم جادل هذا الرجل الذى تحول مؤخرا الى الرومانتيكية المبادىء الجمالية للرومانتيكيين الانجليز سنة ١٧٤٠ ، وسخر من حماستهم . وجدير بالذكر أن شاتوبريان فى ذلك العهد كان له رأى يكاد يكون سيئا أيضا عن العمارة القوطية ، مثل رأيه فى شكسبير و « الطبيعة الخالصة » .

بذلك نكون قد بحثنا وقارنا بين رومانتيكيات ثلاث ، فى بعض أفكارها الأكثر جوهرية وتحديدا ، وكان ذلك بطبيعة الحال بعيدا عن الاستقصاء الكامل . ولقد لاحظنا وجود بعض عناصر مشتركة بين الرومانتيكيتين الأوليين ، وان كان بينهما اوجه تعارض هامة ، ورأينا فى الرومانكيتين الثانية والثالثة بعض عناصر مشتركة أخرى ، وأوجه تعارض هامة بالمثل . أما العناصر المشتركة بين الرومانتيكية الأولى

والرومانتيكية الثالثة فشحيحة للغاية ، أى ليست بصورة مماثلة لتلك القائمة بين الأولى والثانية ، أو الثانية والثالثة ، والتى يمكن بيانها كما أعتقد . ويكاد التعارض بين هاتين الرومانيكيتين يظهر مطلقا ، بين مسلماتهما الاخلاقية ومتضمناتهما ومادتيهما .

الحق أن هذه الأحداث التاريخية الثلاث أعقد بكثير مما استطعت ان أبينه فى هذه العجالة . ان كل ما حاولت أن أصوره هو طبيعة اتجاه معين فى دراسة ما يدعى بالرومانتيكية واثبات أهميته ، مع عرض نتيجة أو نتيجتين مميزتين لفائدته . وسوف يؤدى أى تحليل كامل الى تدعيم هذه النتائج من جملة نواح ، دون مسخها . فهو من ناحية سيساعد على اثبات وجود علاقات هامة معينة بين الثورة ضد جماليات « الكلاسيكية الجديدة » (المشتركة بين اثنين من الحادثتين سالفتى الذكر) وجوانب أخرى فى فكر القرن الثامن عشر . كما انه سيكشف كشفا كاملا جوانب من التعارض الداخلى بين اثنتين من الرومانتيكيتين موضع البحث فى أقل تقدير . فمثلا انحدر من الرومانتيكية الجرمانية ١٨٩٧ ، ١٨٠٠ اتجاه الى « اعلاء شأن المستقبل » ، واتجاه الى التراجع للوراء . ولم يكن هـذا التراجع متجها فى الحق ناحية العصر الكلاسيكى القديم ، أو البدائية ، بل نحو العصر الوسيط . والاتجاهان نابعان بصفة أساسية من اصـل واحد . لقد كان الايمان وروح الرجعى للوراء توأمين منبعثين من نفس الفكرة ، وهنا وجه المفارقة ، ونشآ وترعرعا فى فترة ما فى العقول . على أن نفس هذه التعارضات الداخلية هى التى اثبتت ـ كما يبدو لى ـ انه من الحماقة محاولة بحث الرومانتيكية على انها شىء واحد من الناحية التاريخيـة ، واكثر من ذلك تكوين أيـة نظرة عامة عن الرومانتيكية فى جملتها . وتبين عـادة عند القيام بأى تحليل لأية رومانتيكية الى المكونات أو الأفكار المتمايزة التى تتألف منها ، والأفكار الفلسفية الحقة المتصلة بها ، والتأثير العلمى على الحياة والفن لهذه المكونات المتعددة ، أنها بعيدة الاختلاف ، وغالبـا ما تكون متصارعة . ولا جدال أنه سيظل من المستطاع على الدوام التساؤل حول حسن أو سوء التأثير الغالب ، الاخلاقى أو الجمـالى لواحدة أو أخرى من الحركات التى سميت بهذا الاسم ، وان كان لن يستطاع حتى الشروع فى هذا البحث الطموح بغير أن يسبق ذلك عمـل تحليل ومقارنة مفصلة من النوع الذى حاولت أن أبينه هنا ، وعند القيام بذلك ، سوف أشـك هل سيظل للسؤال الأكبر أى أهميـة كبرى أو معنى .

لاسيل آبر كرومبى

الرومانتيكية

ثمة خاصة معينة معروفة ، تعرف باسم الرومانتيكية ، من المستطاع أن نتعرف عليها فى الأدب والموسيقى والتصوير والنحت — وفى أفعال اخرى كذلك ، بل فى الحياة ذاتها . اما كيف اكتسبت هذا الاسم ، وهل هو اسم مناسب فمسألتان لن اعنى بهما الآن . فأنا انوى اتباع الاسم كما يقبله الجميع الآن ، واود الاكتفاء ببحث ما يدل عليه ... وعند بحثه ، سوف أعنى بالطبيعة الأساسية للشيء المسمى على هذا الوجه بمحض الصدفة ، اثناء انتشاره ، اكثر من عنايتى بالأساس التاريخى للاسم ، كما سأعنى بالحالات التى اكتشف النقد انها مقبولة ، بل وضرورية ، أكثر من اهتمامى بأصل هذه الاستعمالات . وسوف أقتصر على الافتراض بأننا عندما نتكلم عن الرومانتيكية ، فاننا نلتقط شيئا ما — مهما كان معقدا — من جموع الأشياء ونجعله ميسورا للمناقشة . ويدور بحثنا الآتى : ما هو جوهر هذا الشيء ؟ وكيف ظهر ؟ ، ولماذا يظهر فى مثل هذه الأشكال المتنوعة ؟ .

ليس من شك فى أن بعض الخلاف حول الرومانتيكية ، قد نبع من مجرد اساءة استعمال الكلمة . وانت اذا اعترفت بوجود شيء كالحركة الرومانتيكية على سبيل المثال ، سيظهر أمامك على الفور نقاد سواق يبسطون مهمتهم ، عندما يعتبرون كل مظهر من مظاهر هذه

Romanticism (١٩٢٦)

الحركة جانبا من جوانب الرومانتيكية . بالطبع لم تكن الرومانتيكية فى الحقيقــة اكثر من مجرد عنصر ملحوظ ممتزج بعناصر أخرى . ولن ترغمنـا واقعــة وجود وردزورث كشخصــية عظمى ابان الحــركة الرومانتيكية على اعتباره رومانتيكيا . فلسنا مرغمين على الاعتقــاد بأكثر من انه كان موهبة سامية تصــادف ظهورها فى عصر تميز بميوله الرومانتيكية الى جانب تميزه بمميزات اخرى . وادعاء مساواة طبيعة منجزاته بمنجزات شيللى أوبليك – على نحو ما – وهى مهمــة ستبدو محيرة لو تمعنا فيها ودققنا – انما ترجع ببساطة وبكل وضوح ، الى انه قد ظهر فى عصر متباين الى ابعد حد مع العصور الأخرى ، فأطلق عليه فى جملته اسم العصر الرومانتيكى . ومن وجهــة نظرنا ،ترجع اهمية الحركة الرومانتيكية الى انها وضعت أصول نقد الخصائص التى يمكن تسميتها بحق بالرومانتيكية ، واصول بحثها وتمييزها . وبمجرد أن بدأت الكلمة تكتسب معنى واضحا فى نظر النقد ، بدا جليا ان الشىء ذاته قد سبق وجوده فى الأدب منذ أمد بعيد ، قبل أن يصمم النقد على كيفية تسميته لها ، أو حتى قبل أن يفكر فى تسميتها على الاطلاق . ويتفق الجميع الآن على أن تتبع اصل الحركة الرومانتيكية فى القرن التاسع عشر يرجعنا الى القرن الثامن عشر ... ولكنها بعد أن تنقلنا الى القرن الثامن عشر ... يتبين انها بعيدة كل البعد عن أن تعد مسألة حديثة . فالرومانتيكية تتبع ايقاعا متغلغلا – فيما يبدو – فى كل ما هو مدون فى الأدب .

لم أقم بعرض هذه الحقائق بقصــد اثارة الاضطراب فحسب ، لأننى أعتقد انها حقائق ، أعنى حقائق فى النقد لا يصح مقارنتها بأى حال بحقائق العلم أو حقائق التاريخ . ومع هــذا فأود أن أبين أن البساطة ليست من مميزات هــذا الموضوع ، وان كنا نستطيع أن نستخلص مما سبق قوله اعتبارين سائدين ، أولا – مشاركة هــذه الرومانتيكية فى تكوين الشــعر بدرجات ونسب متفاوتة ... « فهناك شعراء متعددون يمكن أن تلمح خاصة رومانتيكية عندهم ، وان كانت هذه الخاصــة لا تزيد عن خاصة ضمن خصــائص متعددة ، ولعلها ليست من بين لوازمهم ، أو من الأشياء ذات الأهمية الأولية .. والحق اننى أستطيع القول بأنه من المتعذر وجود اى شاعر عظيم غير مخضب بمسحة ما من الرومانتيكية ... على أن مجرد وجود هذه الخاصــة الرومانتيكية لا يعد مبررا لتسميته بالشاعر الرومانتيكى . ولقد كان سبنسر وشيللى شاعرين رومانتيكيين لأن الرومانتيكية كانت الصفة

الغالبة عندهما ، واية صفة اخرى تميزا بها كانت خاضعة لها . ولكننى اذا رفضت تسمية وردزورث بالشاعر الرومانتيكى ، فلا يعنى ذلك أننى أرفض ادراك اية صفة رومانتيكية عنده ، وكل ما هنـاك هو أننى أرفض الاعتقاد بأنه كان خاضعا الرومانتيكية » .

والاعتبار الثانى يتبع الآتى : ليست الرومانتيكية مسألة عصر معين أو حضـارة معينة ، وأكثر من هـذا انها لا تدل على أسـلوب معين ... ولن نتوقع مصادفة أسلوب رومانتيكى مميز الا عندما تسود الرومانتيكية . وترغمنا طبيعة بحثنا على البحث عن الرومانتيكية ، وتحديدها ، باعتبارها شيئا لا يمكن تقديره بالرجوع الى أسـلوب فى الكتابة . كما هو الحـال فى كتـاب « سير اويستاس جراى » لكراب (جورج كراب ١٧٥٤ ـ ١٨٣٢) . ان ما نبحث عنـه هو خاصـة الرومانتيكية سواء أكانت خاصـة من بين خصائص جمة ، أو خاصة قادرة على التغلب على كل الخصائص الأخرى ، مع الاصرار على الافصاح عن نفسها .

***

ولكن اذا لم تعد الرومانتيكية أسلوبا فى الشعر ، فما هى ؟ يكفى الآن وصفها بأنها نظرة معينة للعقل ، أى نظرة الى الحياة والأشـياء تفرض نفسـها بكل تأكيد على انتباهنا عندما تتخذ فى ذاتها صـورة أو موقفا خاصا بها . وبمجرد ادراكنا لها بوضوح سيستطاع ملاحظتها كثيرا بصـورة جلية ، عندما تكشف عن نفسها من خـلال مجموعات من الأوضـاع ومظـاهر السلوك الأخرى . فمـا هى مميزات الموقف الرومانتيكى فى الحالات والكيفيات التى يظهر فيها ؟

ليس هناك ما تسبب فى احاطة هذا السؤال بالابهـام أكثر من الزعم السائد بوجود تعارض بين الرومانتيكية والكلاسيكية . والقول بهـذا التعارض غير صحيح بحذافيره ، لأن الكلاسيكية تتبع ناحيـة بعيدة الاختلاف عن الرومانتيكية . أشرت الى الرومانتيكية بأنها « عنصر » ، وان كان هـذا القول المجـازى عندما يستعمل للدلالة على شىء سميته أيضا « بالنظرة العقلية فانه لن يدل ، كما لا يخفى ، على معنى العنصر كما تتصوره الكيمياء . وما خطر ببالى ، لم يكن اى جوهر بسيط غير قابل للتحليل كالأوكسيجين والأيدروجين ، ولكنه كان بالأحرى حالة لها خصائص مميزة كعناصر عتيدة مثل « التراب » و « النار » .

فهناك أنواع متعددة من التراب يدخل فى تكوينها الكثير من العناصر ، وان كانت كل هذه الأنواع تتحد فى صفة التراب ، وتساعد كل هذه المكونات على اظهار هذه الخاصة . على أن هذه الحالة مجرد عنصر فى الوجود الثابت للعالم فى جملته وفى نظـام الكون المعتمد على تفاعل « التراب » و « الهواء » و « النار » و « المـاء » . ذكرت هـذا المذهب القديم من قبيل التمثيل لاغير . اذ أن الرومانتيكية وفقا لجانب ما من هـذا المعنى تعد « عنصرا » فى الفن يساعد على تحديد خصـائص مميزة للأشـياء ، يصعب مصادفتها منفصلة عن الحـالات الأخرى انفصالا مطلقا ، وان امكن رغم ذلك مصادفتها كصفة غالبة .. فما هى الكلاسيكية اذن ؟ انها ليست عنصرا على الاطلاق ، ولكنها حالة من حالات الجمع بين العناصر . وربما أمكن زيادتها ايضاحا بالرجوع الى النظرية التى وضعها القدامى للكون الأصغر أى الانسان (الميكروكوزم) على غرار نظرية الكون الأكبر (الماكروكوزم) بعناصره الأربعة ، بحيث بدا الانسان بامزجته صـورة للعالم وتكوين عناصره . وفى حالات وجود « المزاج » بنسبه الصحيحة ، لا يسود اى عصر ، ويقـال حينئذ ان الانسـان يتمتع « بالصحة » .

نعم تمثل الكلاسيكية الفن فى صحته ، والتناسب الصحيح بين الأمزجـة المكونة له (*) . وأنت اذا قمت بالبحث عن عنصر ممثـل للكلاسيكية ، يمكن وضعه كمقابل لعنصر الرومانتيكية ، فانك سرعان ما ستشعر بخيبة الأمل فيما تبحث عنه ، وبأنك قد ضللت واهتديت الى نقيض زائف . فليس هنـاك عنصر ما يدعى بالكلاسيكية ، ولكن هناك عناصر يمكن أن تلتئم سويا فى توافق متوازن . ومثل هـذا التوافق ومثل هذه الصحة هى الكلاسيكية . وانا لا اعرف عدد هـذه العنـاصر ، أو حتى امكان حصرها لو كان هـذا ممكنـا ، وان كانت الرومانتيكية من بينها . كما أن هناك عنصرا آخر توحى به الرومانتيكية على الفور . انها توحى به مباشرة ، لأن كل شىء يوحى بنقيضه بطبيعة الحال . فهناك عنصر متعارض تعارضا مباشرا مع الرومانتيكيـة : الواقعية ، وبذلك تكون التعارض الصحيح قائما بين الرومانتيكيـة والواقعيـة

من هنا يتضح أن تسمية الكلاسيكية بالفن فى صحته لا يعنى ان

(*) قارن هـذا الفصـل برمته بما قاله ليوكاس فى « حاشـية تدهور المثل الرومانتيكى وسقوطه » والذى اعيد نشره ضمن هذه المجموعة (١٩١ ـ ١٩٤)

الرومانتيكية والواقعية مرضـان . والأمر على عكس ذلك ، فكلاهما ضرورى للصحة ، وكلاهما يشارك فى الكلاسيكية ، وان كانت الصحـة الكاملة تعنى بلا شك عدم بروز الرومانتيكية ، أو الواقعية بصـورة مميزة . غير أن الصحة الكاملة ربما كانت نادرة فى الفن مثل ندرتها عند بنى البشر . وفى الحالات التى يتوعك فيها الفن ، يبرز عنصر أو آخر . وكثيرا ما يستطيع « الطبيب » الناقـد اكتشاف جوانب رومانتيكية أو واقعية من خلال الكلاسيكية ، مرحبا بها باعتبارها عارضا وشيئا يستطيع التحدث عنه ، اذ لو كان الأمر قاصرا على الصحـة الكاملة ، ما كان بوسعه ممارسـة عملية التشخيص . ولكن ما الذى يستطيع هذا الناقد قوله عندما تواجهه الرومانتكية ظافرة ، فى حالة يغلب عليها اللاتناسب ، عند شاعر رومانتيكى أو فى حركة رومانتيكية على سبيل المثال ؟ . هل يبدو له ذلك حينئذ مرضا بشعا أو وباء كالنـار المستعرة ؟ لسـنا بحاجـة الى التركيز كثيرا على التشبيـه بما يحدث فى الفسيولوجيا القديمة ؟ أن رومانتيكية الشاعر الرومانتيكى هى بالضبط من نفس عنصر الرومانتيكية الذى نستطيع أن نلمحـه فى كثير من الأحيان عند الشاعر الكلاسيكى . ويقع الاختلاف بين غلبة مزاج متفرد وبين التوازن المتبادل بين عدة امزجة . والاختلاف بين ، وربما كان تحامل الناقد الطبيب هو الذى يجعل التباين يبدو كأنه قائم بين الحمى والصحة . والحمى قادرة فى بعض الحالات على اثارة احلام رائعة اكثر اثارة فى اعتقاد البعض من احلام الاصحاء .

فما هو اذن تركيب هذا العنصر ، وهـذا المزاج ، وهذا الاتجاه العقلى ؟ . ما هى طبيعته الأساسية ؟ ربما بدا من الصعب الاجابة عن ذلك ، تماما مثلما يتعذر تحديد ترابية التراب ، أو تحديد الطبيعـة الأساسية للتراب . اذ أن هـذا العنصر الممثل للرومانتيكية يتجسم فى اشكال شتى ، كما يزداد الموضـوع قابلية للخـلاف ، عند محاولة انتزاع الشىء الجوهرى الثابت من مصاحباته المتغيرة العرضـية . ومع هذا فالظاهر انه ربما تيسر لنا لا الاهتداء الى النقطة التى نريدها ، بل الى شىء يمكن الارتكان اليه لتوجيهنا ناحيتها ، فى أقل تقدير ، لو أننا استطعنا الاهتداء الى ميل رومانتيكى يمكن التعرف اليه ، دائب العمل على التعبير عن شعور ما أو فكرة أو صـورة حتى وان ظهر هذا فى مجرد الناحية التى يشتد عليها التركيز ، أو فى الاتجـاه العقلى الموجه لها . ربما تعذر حصـولنا على الخاصة الرومانتيكية غير مشوبة بشائبة ما ، لأن أى خاصـة فى حالة تجسمها لابد أن تتعرض للتلوث

بشىء ما . ولكننا فى أقل تقدير سنرى نوع الاتجاه الذى تميل الخاصة الى اتباعه ، وحتى هنا سيكون بوسعنا استدلال خصائصها المميزة .

ولعله لم يكن هناك ما هو أقدر على تعريفنا بطابع الشعور فى الرومانتيكية من « المناظر الطبيعية » . ومن حسن الحظ أن هناك مجموعة من الأمثلة الموفقة التى ستساعدنا على ملاحظة هذا الاتجاه فى الشعور ، على وجه الدقة . والواقع أن الولع « بالمناظر » قد شاع بازدياد انتشار المشاعر الرومانتيكية . وأبلغ شاهد يعرفنا فى صورة دقيقة موجزة هذا الافتتان هو البيت الآتى : « البعد يضفى على أى منظر سحرا » . فهذا البيت من نتاج الرومانتيكية فى عنفوانها فى انجلترا .

تمعن هذا البيت الشهير جيدا ، ولن تعجز — كما أعتقد — عن التعرف منه على شىء أشبه بعطر الرومانتيكية ، الرومانتيكية المتضمنة فى الشعور نحو الطبيعة على أقل تقدير ، وثمة تكامل من الناحية العملية بين الشعور نحو الطبيعة وشعور الافتتان بالمناظر .

على ان كامبل لم يخترع هذه العاطفة ، المميزة الدالة عما يضفيه البعد من سحر على أى منظر . كما انه لم يخترع الاستعمال المجازى الذى لجأ اليه عندما عرض فكرة متعة الأمل (*) ، وتكمن وراء كل من هذا الشعور وطريقة ظهوره بسطة ممتدة طريفة من تاريخ الشعر ، اذ كانت هذه القصيدة برمتها عرضا مسهبا محكما لنغمة فكرية نقلها كامبل (ربما بغير أن يشعر) عن شاعرين مغمورين سابقين له — أو ممن كانوا مغمورين على أقل تقدير فى زمانه — وان كان الاثنان أقل منه احتجابا فى زوايا النسيان هذه الأيام . فمنذا الذى يقرأ كامبل الآن ؟ وهل ندرك دائما ، عندما نستشهد بكلامه بمن استشهدنا ؟ . أما نوريس من بيمرتون فيجىء اسمه فى كل المختارات المشهورة ، كما ظهر « ساكلنج » فى طبعة شعبية ، كانت ممتازة . ومع هذا فمن الصحيح أن كامبل هو بين الثلاثة الذى جعل الفكرة مشهورة .. اذ انها أولا قد ظهرت مكتملة بعد أن نقلها ، وتحولت الى مادة قصيدة تدعو الى التأمل فى سلوك الحياة ، عوضا عما كانت عليه عند « نوريس » و « ساكلنج » ، أى مجرد مادة دالة على شعور غالب فحسب . كما انها أصبحت عند كامبل فكرة مدعمة بكل المشاعر

(*) The Pleasures of Hope

الشائعة في عصره . وفضلا عن ذلك — فقد أتبع كامبل فى تقنيته اتجاه التراث الجبار للقرن الثامن عشر ، وازدهرت أشعاره فى صورة أقوال مأثورة صالحة للاستشهاد بها . لم تظهر القصيدة بكل تأكيد فى شكل أسلوب رومانتيكى ، وان كان أسلوبها قد لاقى استحسانا رغم بدء ايثار العهد للرومانتيكية . ففى الشعر لا تتماثل المشاعر الشائعة دائما مع الأسلوب السائد ، ولا يرجع هذا الى مجرد تغير المشاعر بسرعة أكبر من تغير الأحوال ، وربما أصبحت الطريقة الجديدة فى الشعور أكثر وعيا بذاتها عندما تختلف عن الأسلوب السائد ، أو تقع فى صراع معه . ونحن نصادف شيئا من هذا فى قصيدة كامبل « متعة الأمل » .

ما قدر لكامبل قوله اذن قد سبق ان قاله بالفعل نوريس بطريقة اجدب (*) ، وكذلك ساكلنج (**) فى صورة أكثر حيوية ، وان اتصفت أيضا بجدبها . ومن المستطاع اجمال مغزى القصائد الثلاث على وجه التقريب فى الآتى : « عليك الا تزيد من الاقتراب من الأشياء ، ولو فعلت فانها ستشعرك بالغم بكل تأكيد » . وأيد كامبل هذه الفكرة عندما اشاد بمتعة الأمل : لا لأن الأمل قد يتحقق يوما ، بل للأمل ذاته وصورته المطلقة ، باعتباره لبس واقعا ، لأن الأشياء عندما ترى من خلال الأمل تبدو محاطة بهالة لا يمكن أن تعرفها الأشياء فى الواقع على الاطلاق . على أن نوريس وساكلنج لم يعنيا كثيرا بتقديم رؤيا للواقع بقدر عنايتهما بالتحذير من اخطاء ما سمياه بال Fruition اى ترجمة الرغبة الى فعل ، والانتقال من الافتراض الى المعرفة ، ومن الوهم الى الأشياء .

على أن الشعراء الثلاثة لم يهتدوا الى دلالة ذلك من خلال صورة معبرة عن الشعور فى حضرة « المناظر » . ومن هنا يمكننا أن نصادف أول تعابير يمكن التعرف اليها لصورة الرومانتيكية فى تقدمها . وعلى ذلك فان اهتمامنا بهم يرجع الى طريقة كل منهم فى تصور « المناظر » . واعتمادا على ذلك فاننا سنأمل فى التعرف منهم الى اى اتجاه كانت الرومانتيكية متجهة . ولكن علينا الا ننسى أن الشعور « بالمناظر » قد استعمل من قبيل المجاز عند الشعراء الثلاثة جميعا ، لايضاح

(*) فى كتابه The Infidel
(**) فى كتاب Against Fruition

نظرية فى الحياة ، وعلى ذلك تكون الرومانتيكية ذاتها نظرية فى الحياة ، أو ربما نظرية فى الوجود .

وبالصورة التى سوف نبحثها والتى جاءت فى « متع الأمل » لكامبل بدأ الانطلاق . ولو صح أنه لم ينقلها عن نوريس عامدا ، فان التشابه العرضى واضح للغاية رغم كل اسهامه فى عرضها . أما قصيدة نوريس ذاتها فكانت اعادة عرض حصيف لقصيدة ساكلنج بما فى ذلك الصورة التى استعملها كامبل . وفيها ظهر معنى القصيدة كله على نحو أكثر تعميما ، مع اتساع فى نطاق الصورة . وتفصح القصائد الثلاث عن نفس المعنى مع الرجوع الى رمز نفس الصورة بعد تحورها فى سياق الكلام بتأثير مؤثرات معينة . ويشاء حسن الحظ أن تكتمل هذه المجموعة بفقرة عند احد الاليزابثيين نصادف فيها عاطفة مناظرة مستعملة على نفس النحو قبل أن يبدأ هذا التأثير فى احداث أثره . والسؤال الذى يتبادر الينا هو ما هو هذا التأثير ، وما هو التغير الذى أحدثه ؟ وعلينا أن نلاحظ أولا بأن المثل الذى حصلنا عليه عن الفكرة الاليزابثية عن « المناظر » — وهى فكرة علينا أن نسميها لارومانتيكية بالمرة — هو أيضا بكل اخلاص نموذج من نظريات الحياة .

بذلك نبدأ امثلتنـــا :

أول مثـــل من هـــارى بورتـــر فى « المراتـــان الغاضـــبتان مـــن ابنجتون » (*) (١٥٩٩) .

المشـــاهد كلمـــا اقتربت

ازدادت بصيرة العين اقترابا من الصواب .

وتبدو الأشياء اذا رئيت عن بعد صغيرة فى نظر العين

عندما يغدو من المتعذر رؤيتها فى شكلها الحقيقى

ومن سيرجون ساكلنج (قبل ١٦٤٦) :

وكما فى المناظر ، ما يمتعنا اكثر

هو الشىء الذى يلهى العين عن الشعور بفقدها

ويترك لنا مجالا للحدس

(*) The Two Angry Women of Abington

ومن جون نوريس من بمرتون (قبل ١٦٧٨) :

البعد يظهر الشيء مستملحا

محاطا بهالة مهيبة وملامح ساحرة

ولكننا عندما نحاول الامساك بالفريسة الخلابة

فانهـا تتلاشى كأنهـا شبح حي .

ومن توماس كامبل فى متع الأمل (*) (١٧٩٩) :

ما الذى يغريك بتأمل الجبال

بذراها الساطعة المختلطة بالسماء ؟

ولما تبدو الشواطيء بالوانها واطيافها

اسحر من كل المناظر البسامة القريبة ؟

ان البعد هو الذى يضفى سحرا على المنظر .

ويكسو الجبل بزرقـة اللازوردى .

وهكذا يظهر كيف تعرض الشعور نحو « المناظر » خلال قرنين من الزمان منذ عهد هارى بورتر الى توماس كامبل الى ما يشبه الثورة وانقلاب الوضـع راسا على عقب . اذ كيف سيبدو لبورتر ، وما عرف عنه من ولع بحقائق الحياة على طريقة جونسون ، ما قاله كامبل عن البعد وولعه به وهو القائل :

المشـاهد كلمـا اقتربت

ازدادت بصيرة الحكم اقترابا من الصواب .

لاشيء أكثر من الافتقار المؤسف الى « بصيرة الحكم ! » . ولنفترض انه جالس الآن بيننا . هنا سنتوقع قوله : « اننى احب المناظر بما فيه الكفاية ،وان كان من المؤكد اننى لن اخصها بالكثير من وقتى » . بلى ! اننى مولع بها ، ولكن ليس الى حد الاسراف . فأنا أحب بلا شـك الأشياء كما هى ، ولا أحرص على الانخداع ، والأشياء عن بعد تخدع

(*) The Pleasures of Hope

(*) The Infidel

خدعا رائعة . وهى لن تبدو فى نصف روعتها وهى قريبة منا . أن الحقيقة هى ما تبحث عنه بصيرة الحكم ، وأنا لا ابالى بالألوان المهوشة، بل بالأشكال الصحيحة فى الأشياء ، وباللون الواضح الصحيح فيها . ولا أرغب فى زيادة البعد بينى وبين مظاهر الأشياء الذى يحول بينى وبين رؤيتها فى صورتها الحية الساطعة » .

ولكن هذا الكلام لا يصلح لساكلنج ، وميله الى قيام الخيال بالتحريف واضافة ملامح دمثة رقيقة للأشياء ، لذا ربما قال : « أرجو أن تلاحظوا أن هناك متعا أكثر رقة من ذلك . ويتبادر للذهنى الاشتهاء اللذيذ الذى لا يشبع المرأة ، أى الحالات التى يشتهى المرء فيها البقاء بغير اشباع ، مكتفيا بحدس الاشباع . فكما ذكرت فى موضع آخر :

ان غول الأمل ، شديد النهم .
مما يحول دون قدرة أية امرأة على اشباعه

وأفضل ما تجود به علينا عقولنا :

ان تدعنا نسترسل فى الآمال ورؤية الأشياء الغريبة .
التى لم يسبق لها وجود ، والتى لا وجود لها أو ينتظر لها وجود .

والامر بالمثل الى حد كبير فى حالة « المناظر » أو « المشاهد » فالشىء المتع الحق فيها هو ما تسبح فيه من غمام وضباب يحول دون استغراق العين وتركزها على ملامح معروفة محددة من جموع الأشياء ، مما يدفعنا الى تخمين الامكانات اللامتناهية الكامنة وراء غيومها والتى قد يستطاع معرفتها .

لا جدال فى حدوث تغير واضح عن الحال عند هارى بورتر ، وان كان ساكلنج لا يختلف عن بورتر فى تيقنه من الأشياء التى تمتعه . فهو مفتون ببراعة خياله . اذ أن تجربة حواسه تتصف بشدة بطئها ، مما يجعلها عاجزة عن مسايرة سرعة متشتهياته . ومن هنا فانه يرحب بالأشياء التى ترغمه على ملء الفجوات القائمة فى تجربته الحسية ، التى تشجعه على الاستغراق فى معانى الأشياء : « التى لم يسبق لها وجود ، والتى لا وجود لها أو ينتظر لها وجود » . ولكن يجىء فى اعقابه « نوريس » من برينتون ، الأريب والمفكر البارع والشاعر

المتسامح ، الذى نقلنـا الى جو نشعر فيه بالمتعة المشـعة من الملامح الساحرة ، ومن التسموخ « عندما يؤدى البعد الى ظهور الشيء مليحا » . فما هى على وجه التحديد الملامح الساحرة والهالة الشامخة المحيطة بأى « منظر » ؟ . الواقع أن نوريس لم يدرك لذلك سببا ، على وجه الدقة . وأكثر من ذلك ، فانه لا يرغب فى معرفته . نعم ان الاستمتاع بمشهد المنظر عن بعد ، قد بدأ لا يعتمد على دقة المعرفة بما هو مثير للمتعة . ان قصـار النظر يفضلون النظر الى الطبيعة بلا منظار . ويشعرون بمتعة لعجزهم عن رؤية الطبيعة بوضـوح . ان هـذا ــ فيما يبدو ــ هو ما وصلنا اليه . فلم يعد الغمام الذى يظهر عن بعد ، يثير المتعة لأنه يستثير العقل ويرغمه على التساؤل . لقد أصبح الغمام بالذات موضـع متعة ، ان هـذا هو سر السحر المنبعث من أى منظر بعيد يتلاشى « كأنه شبح حى » عندما نقترب منه . انه « السحر » المعتمد على عدم امكان البحث المجرد عنه . فمن غير المستطاع الامساك به ، وان كان يستحثنا الى ذلك ، ويفصح نوريس عن رغبته فى الاقتراب منه لو استطاع .

أما عند كامبل فقد تقدم الميل خطوة أبعد . والحق أنه ذهب بعيدا ، بحيث يتعذر القول بأن الرومانتيكية قادرة على الافصـاح عن نفسها فى صورة أكثر وضـوحا مما ظهر عنده ، فاذا كانت متعـة نوريس قد بدت أكثر غموضـا بالمقارنة بساكلنج ، فان متعـة كامبل غامضة بالمقارنة بمتعة ساكلنج . ويحب ساكلنج غمام البعد ، لأنـه يحرك روحه ، اما نوريس فيحب الغمام لأنه غمام ليس الا . وصادف الميل تقدما مماثلا من نوريس الى كامبل . فاذا كان نوريس يحب البعد لأنه يزوده بذلك الغمام المستحب (الذى دعاه بالسحر) ، فان كامبل يعشق البعد لأنه بعد ولا شيء اكثر من ذلك . وبعبـارة أخرى ، يحب احدهما التأثير المرئى ، أما الآخر فيعشق المعنى . فعند نوريس « البعد يظهر الشيء فى صورة مليحة » ، ويتركز اهتمامه على الشيء بعد ازدياد حسنه بتأثير البعد . والبعد لا يعنيه الا من ناحية أثره الذى يحدثه فى الشيء . وهو يأسف أسفا صحيحا ، لأنه لا يستطيع الحصـول على الأثر بغير البعد . أما كامبل فيقول : ان البعد هو الذى يضفى سحرا على المنظر ، وان روحه تتركز على البعد ذاته :

لمـا تبدو الشواطىء بألوانها وأطيافها .

أسحر من كل المناظر البسامة القريبة ؟

ان هذا لا يرجع الى أن « الشواطىء وأطيافها » تظهر فى صورة أفضل ، ولكنه يرجع بالأحرى الى أنها بعيدة ... وهـذا هو ما يميل كامبل للشعور به . فهو يرى القصى مرغوبا فى ذاته . ولقد لاحظ بلاشك « زرقة اللازوردى فى الجبال القصية » ، ولكنه لم يذكر أن هذا اللون أمتع فى اثره من الوان « المناظر البسامة القريبة » ، وعلى العكس من ذلك ، فانه قد أجهد نفسه فى اثبات جمال ما هو قريب فى سبيل تأكيد تفضيله لما هو بعيد . وعلى ذلك يكون نوريس قد ركز اهتمامه على الوجود المليح للشىء ، أما كامبل فقد أهتم بالوجود الساحر « للبعيد » ، وربما كان الاختلاف فى موضع الاهتمام بصفة أساسية ، ولكنه اختلاف حق ، يهم بحثنا .

اظننا الآن قادرين على ادراك ما طرأ من تقـدم فى التعبير عن الشعور بالمناظر : هذا الاتجاه فى الميول الذى بلغ بكل تأكيد حـالة الرومانتيكية عند كامبل ، ان لم تكن هـذه الحالة قد بدت كذلك عند ساكلنج ونوريس أيضا . انه الميل الى الرقـة والتراخى والغموض فى المشاعر ، وهو تأثير بدأ فى شكل اثارة ، وانتهى فى صـورة المخدر ؟ . ان هـذا قد يكون صحيحا ، وان لم يكن استنتاجا مفيدا ، لأنه قـد لا ينطبق على الأمثلة الأخرى للرومانتيكية . ومن حسن الحظ انه ليس بالاستنتاج الوحيد . وبوسعنا أن نتبين اتجاها أكثر تحديدا نوعـا للنزعة الرومانتيكية التى قمنا ببحثها لو قلنا انها بكل وضـوح « ميل الى الابتعاد عن الواقع الفعلى » . فلقد رأينا كيف اتجهت روح العقل الى الابتعاد شيئا فشيئا عن التعامل مع العالم الخارجى ، وحاولت ـ أو اشتهت فى أقـل تقدير ـ زيادة الاعتمـاد على الأشـياء التى تصادفها فى باطنها . وبوسعنا أن نذكر أنفسنا مرة أخرى أن هـذه العاطفـة المعينة ما هى الا صـورة من المثل الذى أتبعتـه الروح فى الأمور الأكبر شأنا . والواقع ان الشعور الرومانتيكى نحو المناظر ينقلنا الى النظريـة الرومانتيكية فى الحيـاة . وهـكذا رأينا كيف استغل هارى بورتر فكرته فى الاستمتاع بالمشـاهد (التى ترمى الى تقريبها منه بقدر الامكان) فى تصـوير رأيه عن كيفية تغذى المشاعر على نحو أفضل فى حالة اعتمادها على المعرفـة القريبة الوثيقة ، والتى تعد بكل تأكيد خالية من النفع اذا خلت من هـذا القرب الوثيق . وينتمى هـذا الشعور الى عادة عقلية عامة تعشق الخروج الى العالم ، والحيـاة بكل ثقة ، والانشغال فى الجموع المثيرة من الأشياء الخارجية . انهـا عادة العقل الذى اكتسب اسم الواقعية ... أما ساكلنج فاستعمل

شعوره نحو المناظر للقول بأنه من الأفضل للمشاعر أن تظل بعيدة ، وألا ترتكن على موضوعاتها الخارجية على الاطلاق ، بل تكتفى بمعرفة ما بباطنها وحسب . وأتبع الآخرون هذا الاتجاه الذى تمخض عن الاعتقاد بان الحياة ستبدو — فيما يحتمل — فى كل مناحى الحياة فى العالم أكثر ارضاء عندما يتباعد العقل عن الأشياء الخارجية ، ويتجه الى نفسه . هذه هى العادة العقلية التى اكتسبت اسم « الرومانتيكية » .

فى هذه الحالة بالذات من حالات الشعور بالمناظر ، بلغت النزعة الرومانتيكية — فيما يبدو — موقفا قريبا من الخزى . فاتجاهها الأساسى قائم على التراجع وحسب ، والتأثير الذى تخصصت فيه هذه العاطفة يبدو كأنه نوع من التردد ، القائم على الخوف من الحقيقة . على أن التردد ليس بالعامل الوحيد فى التراجع . وربما لم يكن عاملا على الاطلاق ، لأن التراجع الظاهرى قد ينقلب الى انتصار استراتيجى (أو انتصار فى الغاية البعيدة) . ونحن على أى حال لم نهتد الى أى دليل نشتم منه صورة الهزيمة المنكرة . اذ لا يكفى التردد فى ذاته بكل تأكيد كأساس لتوجيه حركة دائمة راسخة ، فلابد من وجود ركيزة موثوق بها ترتكز الحركة عليها . واذا كان هذا « الشعور نحو المناظر » قد عنى التراجع ، فانه قد عنى ايضا شيئا يتراجع اليه . أما ما هو هذا الشىء ، فأمر قد سبقت الاشارة اليه ، لأن الرومانتيكية تراجع من التجزبة الخارجية بقصد التركيز على التجربة الباطنية . هذه التفرقة تقريبية ، وتفى بغايتنا ، وان كانت لا تصلح البتة لأى بحث ميتافزيقى ، وان كانت مألوفة ، وربما بدت لنا ملاءمة . ولكن لماذا حدثت هذه الحركة ، وما هى دلالتها ؟ . فاذا كان التراجع يتوخى غاية استراتيجية بعيدة ، فما هو الغرض الذى يسعى اليه ؟ . هناك مجموعة أخرى من الأمثلة قد تساعد على الاهتداء الى اجابة عن هذا السؤال ، ولابد أن تصور هذه الاجابة هذه المرة الرومانتيكية بالشىء الايجابى الموثوق به ، وليس بالشىء السالب المشكوك فيه . ولقد ظهر لنا من الشعور الرومانتيكى نحو المناظر دلالته على التراجع من الأشياء المدركة حسيا ، ونحن نرغب الآن فى ادراك ما الذى منح الرومانتيكية ثقتها فى الأشياء المتصورة عقليا ، أى تلك التجربة الباطنية التى تميل الى التركيز عليها ، هنا تتدخل « الجنيات » بالحل .

بطبيعة الحال ، الرومانتيكية لا تحتكر التجربة الباطنية . وليس الشعور بالبعد فى اى نظرة — وهو بمثابة تعليق للاهتمام بالأشياء

المدركة حسيا نتيجة للتركيز على الباطن — برومانتيكى فى ذاته ، وان كان قد بنى على أساس عاطفة رومانتيكية ، عندما أشيد بأهمية العنصر الباطنى على حساب العنصر الخارجى . كذلك الحال بالنسبة « للجنيات » ، فانها ليست وقفا على الرومانتيكية ، وان كانت قد وقعت فى يد الرومانتيكيين مؤخرا ، على نفس النحو . والحق انها قد وقعت فى أسرهم تماما ، بحيث أصبحت « الجنيات » تبدو كأنها ممثلة للرومانتيكية أكمل تمثيل .

.... والجنيات الرومانتيكية (كجنيات « يتس ») لا تكتسب حقيقتها من الشعر ، وعلى عكس ذلك فانها عندما تكون جوهر القصيدة، فانها تضفى على الشعر روح الاهتمام بالواقع ، بتأثير عنايته بالجنيات . فهى ليست موجودة لأنها قد تخيلت دون اعتماد على أى أساس خلاف ما يستطيع منحه فعل الخيال وحده . والأصح أن الخيال يبلغ اعتمادا عليها وجودا أعلى من اى وجود تستطيع الحواس ادراكه . هذا يعنى أن الشاعر عندما يتطلع اليها ، فانه يركز قدراته على الايمان فى الداخل . ولما كان هذا الوجود يتطلب ثقته فانه يسحب ايمانه من الحياة المعروفة لحواسه ، وتصبح هذه الحياة الخاصة بالحواس فى نظره وهما متطايرا . وعندما يتحتم ظهور هذه الجنيات (اما له أو لقرائه) وفقا لأحوالها الخداعة غير المستوفية ، فان هذا لن يتحقق الا بعد ان تتحول صور الحس الى اطياف تشير الى أشياء خفية ، مختبئة وراءها ، أشياء رهيبة حقيقية لايمكن الجهر بها . ولا يتجاوب مع هذه الحقيقة ، غير الحياة الباطنية ، ولن يستطاع الشعور بهذه الحقيقة الا بالتركيز على الايمان الباطنى .

وهكذا تتبع النزعة الرومانتيكية فى مسائل الجنيات نفس الاتجاه الذى اتبعته فى تصورها « للمناظر » ، أى تتجه من الخارج الى الداخل . تصور انك سألت شكسبير او هيريك : هل يؤمنان بحق وبصدق بجنياتهما ، وهل يقران هذا الحق للخيال ، وهو ما يعنى التشكك فى قيمة حواسهما ، وهل يتوقعان أثناء قيامهما بنزهة هادئة فى الريف مقابلة جنية قابعة تحت السور ، مثلما فعل أحد الرومانتيكيين المحدثين النابهين ؟ الواقع ان الجنية اللارومانتيكية تعتقد بأنها لا تزيد عن توازن مناسب بين مطالب الخيال ومطالب الحس . فالخيال يدعى أن له حق تصور ما ينبغى أن تكون عليه الحياة ، لو انها اتصفت بالكمال فى خاصة محددة ، كحالة اتصافها بالبطولة والسداد ،

أو تحررها من كل ضغط اقتصادى ، أو اندفاعها دون شعور بأى ملل فى المرح المنبعث من موطنها هنا على الأرض ، أو حتى فى حالة نقله ما يشعر به من أهميـــة ذاتية الى أتفه التفاهات . ويطالب الحس فى نفس الوقت بالحق فى تحويل كل ما يتصـــور عقليا الى مطلق بالمعنى المفهوم فى الادراك الحسى ، اى بأن يضفى على الخيال ، اعتمادا على ثرائه اللامتناهى ، جوهر الواقعية ، مع تقييده بحدود معينة . نعم ليس هناك ما يوحى عند شكسبير وهيريك بعدم تناسب الصور الممثلة لملكة الجن مع تصورها . فكلاهما متوازن مع الآخر . أما عالم الجن الرومانتيكى ، فيعد تحطيما كاملا لهذا التناسب والتوازن ، ولمـــاذا ؟ لأن تصور الجن فى نظر الشاعر الرومانتيكى يعنى تصور واقع تتسامى اهميته على أى شىء يمكن معرفته معرفة يقينية . انه واقع يمتد الى ما هو أبعد من حدود التجربة الانسانية ، ولا يعبر عنه الا عن طريق الرموز بحتميتها وقصـــورها . فمن غير المستطاع الشعور به الا عن طريق الباطن . ويؤمن الشاعر الرومانتيكى بتجربته الخيالية ، لأنه يؤمن بأنها حركة تلقتها روحه من حقيقة رحيبة تتعدى نطـــاق فهمه . فجنياته تمثل عالمـــا يتجاوز عالم الانسان . انها نوع من الوجود الذى يتسامى على الانسان ، ويقحم نفسه فى وعينا عندما تخترق جنيات الرومانتيكية حدوده .... ان ما يقال لنا عن احوال الجنيات مجرد اشارات تسمو على كل ايضاح . وبالرغم مما تحدثه هـــذه الكائنات الشريرة الجامحة من ازعاج لحواسنا ، الا أنها بمثابة ســـفراء الى خيالنا من عالم يتعالى على القدرة الانسانية . انها آتية الى الواقع من المجهول ، وان كانت قوى المجهول لا تستطيع الا الكمون فى الداخل ، لأن الحواس لا تستطيع التعامل الا مع ما تعرف . واذا حدث احساس بشىء يتجاوز ما تعرف ، فانه لن يكون الا مستمدا من عالم الباطن ، لأن العـــالم لن يكون الا « خارجيـــا » فى حالات معرفته . وكلمـــة « خارجى » تشير الى خصائص لا تتصف بها غير الأشياء المعروفـــة ، والحياة الباطنية مهددة باستمرار بالمجهول . على اى حال ، وحتى لا تزداد ميتافزيقية الموضوع ، نكتفى بالقول بأن الخيال وحده هو القادر على تصور امكان المجهول ، والخيال وحده قادر على الشعور بقوته . وبذلك تتصف الجنيـــات برومانتكيتها عندما تكون مؤمنـــة بقدرتها على نقل هـــذه القوى ، وعندما تكون أطيافهـــا رموزا لتجربة باطنيـــة .

* * *

من هذا يتضح أنه اذا كانت الرومانتيكية فى نزعتها التى تظهرها فى شعورها نحو « المناظر » تبدو فى تراجعها من الحياة الفعلية الراسخة، وكأنها تنشد حالة من الشعور المتراخى البعيد عن الازعاج ، فانها ربما تبدو أيضا فى رمزية الجنيات شديدة العداء للأشياء الفعلية ، بعد تركزها على حصن الباطن ، واستسلامها ــ باخلاص وبمشيئتها ــ لسيطرة المجهول : الأمير المعصوم الذى يحكم هناك ، ومن هناك يوجه ضرباته الى الواقع . والحق أن الرومانتيكية رغم ظهورها أمامنا بمظهر الغارق فى الاشجان واللوعة قادرة على التمتع بمظاهر الثقة والحزم والقوة مثل غريمتها الواقعية .

(هنا يتبع قسم طويل فى الكلام عن الفيلسوف اليونانى انبادوقليس ، الذى يراه ابركرومبى « ممثلا لمرحلة كاملة من الرومانتيكية ، وممثلا للتفانى فى الاستغراق فى تجربته الباطنية ») .

بذلك اصبح مبدأ الرومانتيكية فى اعتقادى الآن واضحا بقدر ما أستطعت ايضاحه ، ومن المستطاع نسبة قدر كبير من فاعليتها الى دافع أو آخر من الدافعين الأساسيين اللذين أوحت بهما رؤى انبادوقليس : رؤيا حدوث تحسن فى الحياة فى هذا العالم الفعلى ، تمشيا مع وعد الحياة لنفسها ، أى رؤيا الكمال الانسانى متحققا على الأرض ، أو الحياة فى حالة ابتعادها عن الواقع الفعلى . ورؤيا التجربة الروحانية التى تتجاوز القدرات الدنيوية . ويتخذ هذان الدافعان فيما عدا بعض حالات قصوى أشكالا عديدة ، ويتداخل كل منهما فى الآخر فى أغلب الأحيان ، بحيث تبدو اية محاولة لأى تصنيف دقيق غير مجدية ... ومن جهة أخرى فقد تتخذ رؤية بلوغ الحياة الكمال على الأرض شكلا عمليا فى السياسة الثورية ، كما حدث فى حالة « وليم موريس » الذى كان ــ خارج أشعاره التى خصصها عامدا لأحلامه التى لا يستطيع ممارستها (أحلام الماضى والأشياء الاسطورية) ــ من اشد الناس قدرة على الحياة العملية فى عصره ، ولعله كان أقدر الرومانتيكيين العمليين فى عصره . وان كانت العلاقة بين الرومانتيكية والثورة عند هاينة وشيللى وبايرون وآخرين كثيرين واضحة وضوحا كافيا . فسلوك الانسان فى الحياة ليس وحده قابلا للتحسن ، وانما الانسان ذاته ايضا . ان هذا هو الاعتقاد الكامن وراءه، وانت اذا أردت أن تفهم على سبيل المثال العنصر الرومانتيكى عند ميلتون فاقرأ نشراته :

« اعتقد أننى ارى داخل روحى أمة نبيلة قوية ، تشبه عندما توقظ نفسها الرجل القوى عندما يوقظ نفســه من السبات ، ويهز الاصفاد المقيد بها ، يلوح لى كأننى أرى عينيها غير الزائغتين فى وسط النهار ، وهى تتطهر من ينبوع الاشعاع النورانى ذاته وتمسح بصيرتها التى طالت الاساءة اليها » (*) .

هــذه هى الصورة التى تظهر فيها السياســة عنــدما تتصف بالرومانتيكية . انها رؤية الانسان الكامل وهو ينشط للدعوى ، ويعقب ذلك شعور بالوهم كالعادة ، وان كان ما أعقب شعور ميلتون بالوهم هو « الجنة المفقودة » أهم نفائسنا الكلاسيكية بما فيها من حكايات وتصورات كاملة بعيدة المغزى ، تمثل أحكم صور للانسان كما هو بالفعل فى الطبيعة ، وفى مواجهــة الأقدار : الانسان الذى يمثل عدم الاكتمال مجسما . فعقله وعالمه يتحدان فى وحدة من التنافر الذى لا حل له بين « القدر المحتوم والارادة الحرة » ، ولكنه التنافر ، الذى وان كان لا يحل فى الواقع الفعلى ، الا أن هــذا الفن قد اســتطاع الاستيلاء عليه ، وضمه الى تألقاته الراسخة . وهو يبين أيضا مدى توطد كلاسيكية ميلتون . اذ كانت نظرته عن الانسان غير معرضــة البتة لخطر أى رد فعل تجاه الرومانتيكية المتشائمة المقابلة . فنحن نعرف فى بعض نشراته (*) مدى عمق احتضانه فى ملحمته لاحــدى الأفكار الرومانتيكية ، وما كان من المستبعد أشادته فى كتابته السياسية بروحها الرومانتيكية ، بحياة الانسان ، لولا شعوره بخيبة الأمل . ولا يصح أن ينكر احتواء كلاسيكية الجنة المفقودة الشامخة فى ثناياها على نظرة الى العالم من أبعد النظرات رومانتيكية ــ بدت فى شخصية الشــيطان ، الصــورة المجســمة للتمرد الرومانتيكى . وبمجرد أن حررتــه منجزات الأدب من التزام حدوده تبعــا للمعنى الالهى الذى تصوره فيه ميلتون ، أصبح أصلا العديد من صور البطل الرومانتيكى ، الذى انحدر منه .

على أن الثورة كثيرا ما كانت بطبيعة الحــال موضوعا للشعر . ولا يقتصر ذلك على الثورات الوهمية كتلك التى ظهرت عند سوينبرن

(*) Areopagitica

(*) Epitaphium
Manus

او شيللى « فى ثورة الاسلام » . واعتمد عنفوان روايات بيرون وحيويتها على عنايتها بحقـائق الثورة الأساسية . فهى من تأليف واحد ممن يعرفون كيف تدور الأحداث فى العالم الفعلى ، وكيف تمتزج الغايات وتخفق النوايا ، وكيف تعتمد اسمى المخططات على المصادفات المـادية. ومع هذا فان الموضـوع هو الحرية وتضحية كل ثمين فى سبيلها ، أو العمل على اثبات وجودها . والمفهوم من الحرية على الدوام هو حرية ادراك ناحية من الكمال يعتقد فى كمونها فى الانسان . فلن يستطيع اى رومانتيكى ، فى اى قول يقوله (سواء لنفسه أو للآخرين) الاعتقاد فى الحرية الخالصـة أو البسيطة . فهو لن يرضى عن تقديرها الا كوسيلة لغاية ، لأنها فى ذاتها بلا قيمة تذكر . من الميسور ادراك السر الكامن وراء تقدير الرومانتيكية للحرية . فالانسان قادر على الدوام على تصـور نفسـه فى حالة اسـمى وأفضـل من حالته فى الحـاضر . وما يساعد على الذهاب الى ما هو أبعد ، وافتراض ان الانسان قادر عن طريق الحرية على بلوغ ما يستطيع بلوغه ، هو اعتماد الرومانتيكى على تصور وجود قوة حيوية كامنة فيه . ومن هنا جاءت قوة الحرية الثوريـة فى شعر بايرون كفكرة تعتمد عليها الحـركة التراجيـدية . وسـاعد الاهتمـام الغالب بالتركيز على تحرر القدرات المثاليـة عند الانسان على صبغ رومانتكيته فى جملتها بصبغة واضحة ، وباون غير متعارض اطلاقا مع اللون السائد لنزعته الذاتية .

ان هـذا التفسـير الذى اعتمـد عليـه القول بدوام اسـتناد الرومانتيكية ، والى حد ما ، على التجربة الباطنية ، أو القائل انهـا متعصبة نوعا لها ، ليس بالأمر الجديد . فلقد ضمن كثيرون من الأدباء الذين تعرضوا للكلام عن خصـائص الرومانتيكية هذا المعنى فى نظرياتهم التى نجحت فى بيان هـذه الخصائص فى جملتها نجاحا كاملا ، عند استشهادها بهذا المبدأ . وربما بدت احـدى النظريات وكأنها قـد استطاعت تفسـير نوع معين من الرومانتيكيـة ، بينمـا لا يزيـد كل ما استطاعت تفسيره عما تتميز به هذه الصور المجسمة منها وحسب . وأما ان ما اهتدت اليه ليس بالمبدأ المطلوب ، فأمر يتبين من الاخفاق فى تفسير أية أنواع أخرى من الرومانتيكية فى حالة الاعتماد عليه . ان ما أردت اثباته هو القول بأن ارجاع الرومانتيكية الى المبدأ الذى اكثرت من ترديده يصح اعتباره نظرية مستوفاة ، وأساسا للتفسير . فهى النظرية الوحيدة القادرة على النجاح فى تفسير الرومانتيكية فى كل شطحة من شطحاتها وجميع المظاهر المتنوعة التى تظهر فيها .

هيوج أيانسون فوسيت

روسو والرومانتيكية

بدأ المستر بابيت كتاب « روسو والرومانتيكية » بقوله : « يجنح اتجاه الغرب فى الوقت الحالى جنوحا شاملا الى الابتعاد عن الحضارة بدلا من الاقتراب منها » . ونسب الى هذا النزوع فى كل أشكاله كلمة « رومانتيكية » فهو مقتنع بأن الرومانتيكية تعنى الرجوع الى البربرية ، مثل اقتناعه بوجوب وجود معايير للحضارة ، تلقى كل ترحيب . ولا يتوقف بابيت للبحث الى أى حد « خسر الانسان فى ناحية الخير نتيجة لتحضره » ، أو للبحث عن النسبة بين أولئك الذين حررتهم الحضارة ، وأولئك الذين استعبدتهم أو اهلكتهم . ففى اعتقاده أن مثل هذه الأسئلة تنم بالضرورة عن روح عاطفية قلقة . ومن غير المتوقع ان يسألها أى واحد من اتباع « النزعة الانسانية » ، من أولئك الذين تتركز مهمتهم على الاتصاف بالاعتدال والقدرة على التعقل والحصافة .

على أن أى ناقد للرومانتيكية يستنكر هجومها على الحضارة بحجة انه دليل على التمرد من أولئك الذين يرغبون فى الانطلاق ويرفضون التوجيه الخارجى سيبدو متحيزا مثل أسوأ من يهاجمهم من الرومانتيكيين . ولن يخفق أى دارس للحركة الرومانتيكية منزه عن

(*) ص ٢١٨ — ٢٢٩ ، ٢٦٠ — ٢٧٦ من : The Proving of Psyche سنة ١٩٢٩ .

الغاية فى ادراك أن الثورة ضد الحضارة لم تعبر عن شوق الكسالى الى الارتماء فى أحضان الطبيعة وحسب ، بل هى ادراك بتأثير الخيال والاخلاق لأمراض الحضارة ، مع الرغبة فى تحويل هذا الشعور الى فن أصدق للحياة . وتطلب ذلك بالضرورة التمسك فى مبادى التعيش التى بنيت عليها كل حضارة ، والتى ثبتت هذا الجمع بين البربرية والصقل الذى قبله المستر بابيت كخاصة مميزة محتمة . بطبيعة الحال ، من الصحيح أن كثيرين من الرومانتيكيين قد رأوا أن نقد المجتمع بدلا من تحسين أحوالهم أيسر وأكثر اشباعا لشهواتهم ، وان كان من الصحيح أيضا وجود صلة متبادلة بين كمال المجتمع وكمال الفرد ، وانه كما كتب المستر برتراند راسل : « تتطلب الحياة الطيبة وفرة من المقومات الاجتماعية وبدونها يتعذر تحقق هذه الحياة ... ومع كل الاختلافات التى تفرق بين الحياة الطيبة والحياة الرديئة ، فان العالم وحدة ، ومن يدعى العيش مستقلا لن يزيد عن أن يكون طفيليا سواء شعر بذلك أم لم يشعر » .

ومع هذا فقد لاحظ المستر بابيت « أن الرومانتيكى عندما لا يتخذ موقف ضحية الأقدار ، فانه يتخذ وضع ضحية المجتمع » ، « وأن من يهمل ذاته الاخلاقية ، ويقبع فى نفسه الخاصة ، بتقلب مزاجها ، لابد أن يشعر بما يقرب الانعزال ، والابتعاد عن الآخرين » . والأمثلة الدالة على النفور المزاجى من الحياة عند الرومانتيكيين الزائفين عديدة ، وتستحق انتقاد المستر بابيت ، ولكن هناك نوعا آخر من العزلة ، يرفض المستر بابيت الاعتراف به . انها العزلة التى تحدث عنها الأستاذ وايتهد عندما كتب يقول : « النظرات الدينية الكبرى ، التى لازمت الخيال الانسانى المتحضر من ثمار حالات العزلة ، كموقف بروميثيوس وهو مقيد بالسلاسل فى الصخرة ، ومحمد وهو يتعبد فى الصحراء ، وبوذا فى تأملاته ، وعيسى المصلوب وحيدا على الصليب . فمن أعمق دلائل الروح الدينية الشعور بالنبذ حتى من الله » .

فمن بين نتائج عملية التحضر ، التى يشتهيها المستر بابيت ، ومن أعراضها أيضا ، ازدياد حساسية الكائن الانسانى « على انحاء مختلفة عن التأثير الذى تحدثه أحوال الحياة بالضرورة » ، وبذلك ظهر فن الانسان ، ودينه ، وكانا شيئين اكبر من مجرد تعبير بيولوجى منبعث من الطاقة الزائدة عن الحاجة . وأصبح الانسان قادرا على الفكر والانفعال ، اللذين يجمعان بين الاهتمام بالذات والتنزه عنها . وعادة

تسبق مرحلة الاهتمام بالذات مرحلة التنزه عنها . وكانت حضارات الماضى التى وضعها المستر بابيت كنموذج ، حضارات يغلب عليها الاهتمام بالذات . ففيها كان كل شيء يتركز حول الفرد ، بدلا من المجتمع . على انه بازدياد اتباع الفرد لعقله عند تأمل موضوعات الحس ، وانغماس خياله فى رؤى تتجاوز مدركات الحس ، ازداد ميله الى « الاحساس » بالعزلة ، الذى استنكره المستر بابيت .

كان من المحتم أن يؤدى شعوره بالاهتمام بالذات الى احساسه بالخطيئة ، لأنه وضع نفسه فى موضع معارض للحياة ، وربما اعتمد « جوهر » الروسوية على انكار وجود الخطيئة ، وان كان هذا الانكار جاء من املاء احساس بالخطيئة ، حاول الروسويون الهروب منه ولكن محاولاتهم فى ذلك كانت ضعيفة . ومن الأسس التى تعتمد عليها الرومانتيكية الحقة قبول حقيقة الخطيئة والتوتر الباطنى ، والصراع من أجل التفكير الصادق . ويشعر الرومانتيكى بعزلة ، لأنه يشعر بخطيئته . فهو يعرف انه يحيا على نحو مخالف للغاية الأساسية للحياة ، وأن الحياة التى تسودها دوافع السعى وراء الذات تتخذ اتجاها مماثلا له ، وهو لا يقنع بمثل هذا العالم ، مثلما يطالبه المستر بابيت . ويقوم بترويض خطيئته اعتمادا على الضبط النفسى والاخلاقى. فهو قد خبر حقائق الخطيئة بعمق يفوق المستر بابيت ، وعرف أن التعبير الحق عن الطبيعة وحده ، لا مجرد قمعها ، هو الذى يساعد الفرد والعالم على تحقيق انسجام ، يعد شيئا أعظم من التنافر المقنع .

واذا كان الرومانتيكى المنغمس فى ذاته يكشف عن احساسه بالخطيئة ، باتخاذ موقف « ضحية المجتمع » ، فان « الانسانى » (*) الشغوف بذاته ، يكشف عن ذاته ايضا ، فى صورة لا تقل عن ذلك كثيرا ، عندما يدعى مستندا الى اسس اخلاقية ، حقه فى استغلال المجتمع . فالحق أن المستر بابيت الذى عرف النفس الاخلاقية بانها النفس التى يشترك فيها الفرد مع الآخرين « قد ادعى اشتراكه فى هذه النفس مع قلة من رفاقه فحسب . فثمة هوة شاسعة تفصل بينه وبين أغلبية رفاقه كالهوة التى تفصل بينه وبين الطبيعة ، وكتلك التى تفصل بينهم وبين الرومانتيكيين النزوائيين على وجه التقريب . وتسببت معاييره الاخلاقية الانسانية فى « عزله عزلة اخلاقية » ،

(*) تركز كتاب المستر بابيت على الدفاع عن النزعة الانسانية (الهيومانية) .

مقصورة على القلة المتحضرة . لقد كان هـذا وجه نقص دائم فى المثل العليا الارستقراطيـة التى تسببت فى جعل أساطينهـا من المستغلين أو الطفيليين ، بسبب شدة انغماس ما يدعون اليه من تهذيب للذات ومراعاة للذات ، فى الأنانية الاجتماعية .

كثيرا ما رجعت عزلة الرومانتيكى الى الاستغراق فى المشـاعر الذاتية ، مثلما ترجع عزلة « الانسانى » الى شدة تقديره لذاته بتأثير نزعته العقلانية ، وان كانت أيضا تمثل الصراع المحتوم بين الفرد الذى اكتملت انسانيته وخياله ، ومن ثم أدرك الحاجة الى التنزه عن الغاية ، وبين الحضارة التى مازال متجسما فيها اصطدامات مصالح الأفراد الذاتية ، والتى هذبتها ، على أكثر تقدير ، الرصانة الفردية . كتب المستر بابيت : « يصعب القول بأن عظمـاء شعراء المـاضى لم يقعوا فى صدام مع جمهورهم » ، ومع هـذا فان هذا القول لا يصدق حتى عن الشعراء الكلاسيكيين ، اللهم الا اذا ضن المستر بابيت على أوربيد بلقب الشاعر العظيم . غير انه ربما صعب القول لأسباب قد سبق عرضها ، بأن الصراع بين الشاعر وقوى الحياة ، خارجه وداخله على السواء ، كان واضحا قبل تشبع الوعى الحديث بتعاليم الكتب المقدسة . وربما كان من الطريف معرفة كيف يوفق المستر بابيت بين مطالبه بأن يتوقف الشعراء عن الحرب مع جمهورهم ، وازدرائه للفكرة القائلة بأن « الاخفاق الأدبى ، نجاح مثالى » ، وبين اقراره باستعداد الكلاسيكى « للانتفاع بالحاضر بقدر الامكان » ، مع وجود قول يسوع : « انك ستتعرض للمقت من الجميع بسببى » ، أو « لقد نقلت اليهم كلمتك ، وشعر العالم نحوها بالمقت ، لأن هـذه الكلمات ليست من هذا العالم ، وحتى انا فاننى لست من هذا العالم » .

وباتباع مقاييس المستر بابيت فى « التوافق الانسانى » ، يتحتم الحكم على يسوع بالفشل الذى لا نظير له ، اذ كان كل الرجال والنساء الذين نجح فى التكيف معهم الى حد ما ، من غير المثقفين ، بل ومن الطبقات المنبوذة . وقامت الأقلية المميزة بصلبه ، وبالرغم من انسانيته العميقة ، فانه خبر بوضوح ذلك « الاحسـاس بالعزلة والابتعاد عن الآخرين » ، الذى استنكره المستر بابيت ووصفه بالتقلب ، وشـعر نحوه بجزع اتسم بشدته ، لأنه كان بعيدا عن التقلب .

واضطرت الكنيسة الرسمية بسبب اضطرارها لمسايرة العالم ،

الى التخفيف من معنى رفض عيسى للمعايير الدنيوية السائدة ، وجعلت من الصالح الذاتى فضيلة ، وزودت أولئك الذين كانوا ضحية الحضارة التى تجسمت فيها الحرب من أجل الصالح الذاتى بوسيلة للعزاء بالتركيز على فكرة الخلاص الفردى ، وفصلت الضمير الفردى عن الضمير الاجتماعى ، وفسرت قول عيسى بأنه ليس من هذا العالم ، على انه يعنى عدم اهتمامه بالمظاهر الاجتماعية للحياة ، وساد هذا الرأى لأنه أرضى فكرة الصالح الذاتى ، لا لتمشيه مع الكتاب المقدس . وما اقتصار المستر بابيت على التركيز على النفس الاخلاقية ، والكمال الباطنى الا صورة متنورة منه .

ومع هذا فعندما أعاد الرومانتيكى بخياله اكتشاف وحدة الحياة ، وعرف كيف يمكن السيطرة عليها بالعلم ، فانه قد زاد من تأكيد الحقيقة القائلة « بوجوب عيش الحياة الطيبة فى مجتمع طيب ، واستحالة تحقق ذلك على الوجه الأكمل بأى طريق آخر » . ان هذا لا يعنى انغماس النفس الحقيقية فى « الطبيعانية » ، كما يحاول المستر بابيت أن يثبت ، ولكنه يعنى امتداد نطاق حساسية الضمير ، وتطهيره من كل صالح ذاتى سالب . فلقد عانى الفرد الكثير من المسخ والاجداب من انعزال الضمير الفردى عن الضمير الجماعى وأصبح أشبه بمجتمع تعرض للاستنزاف والدمار .

من المستطاع اكتشاف مثل هذا الدافع الخيالى الحق وسط كل مظاهر التطرف فى المزاج والانفعال التى اتهم بها المستر بابيت الحركة الرومانتيكية . ولن يستطيع تقدير قيمة الرومانتيكية اليوم تقديرا صحيحا سوى ناقد قادر على الاحساس بهذه البصيرة والمحاولة الخلاقة ، مثل حساسيته بنزوات الرومانتيكيين الفرنسيين سنة ١٨٣٠ . ان المستر بابيت لم يحس الا بالناحية الأخيرة ، ومن ثم فانه يسىء أيضا عرض علاقة العلم بالرومانتيكية ، ويخفق فى ادراك أهمية ما انجزوه . فلقد اهتدت الطبيعانية الرومانتيكية بالفعل الى تصحيح لها فى العلم ، بينما اكتشف العلم بالفعل فى طبيعة الحياة جانبا خلاقا يتوافق مع مزاعم الخيال الرومانتيكى . والواقع أن الحركتين اللتين ربط بينهما وبين الرومانتيكيين بقصد فضحهما فحسب ، لا تتصفان بالشر الا فى حالة عدم اظهار أهمية ارتباط كل منهما بالأخرى . ويشكو بابيت لأن العلم قد اخفق فى وضع حدود مناسبة لنشاطة الذهنى ، كما اخفقت الرومانتيكية فى تحديد الحساسية

والشعور ، ولذا فهو يرى وجوب اخضاع كليهما « للحكم الاخلاقى والمعايير الانسانية » . وان كانت معتقدات الأحكام الاخلاقية ، وما فيها من اصرار على القول بوجود تعارض بين الجسم والروح ، ومطالبتها بالقمع السالب قد لاقت اعتراضا من العلم ، الذى يود أن يفرضه عليها ثانية . وبالمثل ، فمن غير المستطاع قبول معاييره « الانسانية » كسبل كافية لكبح أى اسراف فى الطبيعانية ، لأن جانب الصالح الذاتى الكامن فيها يسىء بكل وضوح الى الحساسية الانسانية الآن .

والواقع أن الحدين كلاهما لا يصلح لمعالجة الموقف الذى وصفه بأنه « جمع بين الكفاءة المادية والانطلاق الاخلاقى » ، لأن الفردية الحديثة قد أصبحت شديدة الحدة وشديدة العلم ، بحيث يتعذر تهذيبها باتباع أية سبل سالبة . ولقد أطلعتنا الحركة العلمية على انطلاق العقل الانسانى من قيوده التقليدية ، كما رأينا من نتائجها أيضا ترحيبها بنظام جديد قائم على الوقائع التى تشاهد وتختبر فى حالة منزهة من الغاية . والأمر بالمثل فى الحركة الرومانتيكية . فنحن لا نرى فيها مجرد افراط فى الحرية الحسية التى تظهر بمظهر الغيرية ، ولكننا نرى فيها أيضا ادراكا خياليا للوحدة الضرورة للحياة ، وانكارا لهذه الوحدة فى حالة اتباع مبدأ الصالح الذاتى السالب .

سارت الحركتان فى الماضى فى اغلب الأحيان ، فى خطين متوازيين . فغلب العنصر العقلانى فى النزعة الفردية الحديثة على احدى الحركتين ، كما غلب العنصر العاطفى على الأخرى . ولكن تزايد ادراك تكاملهما بمضى السنين . فثمة أوجه قرابة عميقة بين الرومانتيكى الذى يخضع نفسه للحياة ، حتى يستطيع التعبير عن الحياة تعبيرا منزها ، وبين العالم الذى يتخلى عن كل مسلماته قبل دخوله المعمل . وهناك أيضا قرابة بين الرومانتيكى الذى يؤمن بقيمة كل نفس انسانية وكمالها ، وبين العالم القادر بفضل سيطرته على مقومات الحياة الانسانية اطلاق قواها الخلاقة ، والتحكم فيها معا . وبسبب انفصال الدافع العقلانى فى الماضى ، عن الحساسية الانسانية ، بينما افتقرت الحساسية الرومانتيكية الى التنور الكامل من المحاولات العقلانية ، استحق كل من العلم والرومانتيكية انتقادات المستر بابيت .

وادى استخفاف بابيت بالحركتين على السواء ، وتصوره لهما مجرد حركتين طبيعانيتين متطرفتين ، الى سلب كل صحة بناءة فى نقده .

فهو يؤنب الرومانتيكى « لشعوره بأن الشعر والحياة متعارضان كل منهما عن الآخر ، لدرجة تجعل من المتعذر التوفيق بينهما » . كما انه يلوم الرومانتيكى أكثر من ذلك ، اذا استطاع التوفيق بينهما . فأحدهما فى نظره مصاب بعصاب ، والآخر حالم بالضرورة ، لأن خياله عندما يبتعد عن الشىء الواقعى ، لا يستطيع أن يدرك أى شىء خلاف المثل العليا .

من هنا يتبين كيف يمكن أن ترتد الى المستر بابيت نفس كلماته التى قال فيها « ان النظر الى العبقرية على أنها فيض شعورى لا تزيد فى الواقع عن صورة كاريكاتورية لفكرة النعمة الالهية . فهى تدل على الكسل الروحى للخالق الذى يحرص على تجنب النصف الأصعب من مشكلته ، التى لا تتركز حول الخلق فحسب ، ولكنها تتركز أيضا حول صبغ ما خلق بالصبغة الانسانية » . اذ أن هذا الكلام يناسب « الانسانى المتحامل » ، الذى يسعى لتجنب النصف الأصعب من مشكلته ، الذى لا ينصب على مجرد الحفاظ على المعايير الانسانية ، بل على « التوافق مع المصادر الخلاقة للحياة » وحثه ذلك على الاعتقاد بأن الرومانتيكية « لا تمثل أكثر من تقلب للمزاج » .

رأينا على سبيل المثال كيف بدت نظرته عن العزلة الرومانتيكية ، مجرد صورة كاريكاتورية لتلك الميتة التى يموتها الوعى المتركز على الذات ، والتى تعد تمهيدا ضروريا لاكتشاف مركز جديد فى مستوى أعمق للوجود ، اقرب لقلب الحياة .

تلك الروح الرصينة المباركة
التى تسوقنا اليها برفق المشاعر
وبعد ان تكاد تتوقف أنفاس هذا الاطار الجسمانى ،
بل وحركة دمائنا البشرية ،
يمكننا الرقاد باجسامنا التى تتحول الى روح حية ،
كما نستطيع بأعيننا التى تهدأ بتأثير قوة التآلف
وعمق قوة الفرح ،
ان نرى باطن حياة الأشياء .

ان مثل هـذه الروح لا تبدو فى نظـر المسـتر بابيت اكثر من استرخاء فكرى تافه ولو أنه عرف :

« ذلك التشكك بعنـاد

فى الحس والأشياء الخارجية » .

لـما حرص على قمعه اعتقادا منه بأنه من أعراض بداية مرض ، أو كشيء يحل محل فريضة العمل الملح التى يميـل الى فرضـها ، وترتب على ذلك انه بينما يميل الى حث الناس على قبول قيود المعايير الانسانية ، فانه اما أن يصاب بالصمم ، فلا يستمع الى موسيقى الانسانية الشجية الباقية ، أو « لا يرى فيها شيئا يستحق الاخضـاع والقهر » فلم يبد فى نظره الرومانتيكيون الذين يزعمـون فعـل ذلك بأكثر من عاطفيين .

واصابه الصمم أيضا ، فلم يستمع الى نغمات الطبيعة الأعمق ، وساقته هذه اللاحساسية أيضا — كما نعتقد — الى وصف ما هو فى الواقع فارق ثانوى للفارق الأولى — وكان بابيت محقا بما فيه الكفاية عندما كتب ان الشـعور بالهيبة مستمد من الاحسـاس بالوحـدة ، والشعور بالدهشة مستمد من الاحساس بالكثرة ، ثم أردف قائلا : « علينا ان نسلم بما قاله كارلايل بأنه من غير المستطاع اماطة اللثام عن النظام الطبيعى ، ولكن هـذا لا يعنى انه رائع . انه مثير للدهشة ليس الا » . ومن هنا اعترف بأن كل ما تحدثه الطبيعة عنده من أثر هو اثارة دهشته ، ويكشف الاعتراف عن سطحية تجربته . فهو لم ير ، وهو ينظر بمنظار النقد المتعالى ، من قلعة « نزعته الانسانية » الى عالم الطبيعة المحيط به ، والذى رآه مصـدر تهديد لعالمه ، أكثر من كثرة حية لا قيمة لها ، تمثل الأشياء العابرة فى رقصها البليد المحموم . اما الرومانتيكى الذى يخضـع خضوعا حقيقيا للحياة ، فانه يكتشف وراء هـذه الحيوية الظاهرة وفى باطنها ، نظاما دالا على وجود عقل خلاق . انه يكتشف وحدة كامنة فى الكثرة ، ويعتمد اعتمادا كاملا عند تفسيره لهذه الوحـدة على الشعور . وبفضل شعوره بالتواضـع ، الذى يساعده على الغوص فى سر الحياة ، فانه يشعر بالتهيب ، وان كان هـذا يساعده على التحرر من الخوف ، عندما يتسنى له ادراك وجود معنى كامن فى هـذا السر . ولنستشهد بمقال حديث ظهر فى الملحق الأدبى لجريدة التايمز : « لقد اتضح أن كائنات الأرض البديعة

ليست مجرد أشباح دائمة التغير ، تلعب فى كهف . وتتسلط عليها أنوار خفية من الحقيقة ، ولكنها هى فى ذاتها أشياء حقيقية تولدت من احتكاك الموجب والسالب . انها بالذات عوامل فعالة للحياة تتحرك فى جملتها تجاه وحدة العقل والوجود ، التى بدت فى مذهب أرسطو ودانتى فى مرتبة أعلى من المحرك الأول » .

ومع هذا فقد رأى المستر بابيت فى أولئك الذين تمسكوا بمثل هذه التجربة مجرد « أصحاب حنين وشوق للمجهول » ، لأن حدود العقل فى نظره ثابتة لا تتغير على الدوام . فهو يعجز عن اكتشاف أى معنى اخلاقى من تأمل غابة غضة ، أيام الربع ، أو شىء أكثر من روعة المنظر فى غروب الشمس ، لأنه بعيد عن كل ذلك . ويتفق مع سقراط على القول بأن « المروج والأشجار لن تعرفنى شيئا ، أما أهل المدينة فقادرون على ذلك » ويصفق لهوراس ابن المدينة « لما ظهر من سخرية فى نظرته الأخيرة « الى الاحلام الدالة على البداوة — وهل كان من المستطاع أن تكون غير ذلك ... » .

ولكن ما الذى استطاع « أبناء المدينة » تعليمه ؟ هل استطاع أبناء المدينة تقديم حل لمشكلة الحياة تشبع الحاجات الانسانية فى أيامنا هذه ؟ والى أى حد تجنبوا مثل هذه المشكلات اعتمادا على الثقافة أو الحرص على الدقة ، أو بالانحراف الى مسائل تافهة ؟ وهل تعد الأحلام الدالة على البداوة مجرد « اسقاط للمزاج ورغباته المتحكمة المبنية فى خواء ؟ »

يجيب المستر بابيت عن أول هذه الأسئلة بزعم لا نستطيع قبوله . انه الزعم بأن الانسان المتحضر فى الماضى قد استطاع صقل انسانيته عندما نجح فى اقصاء نفسه عن الطبيعة ، وسيطر على حياته ببعض معايير تقليدية . أما السؤال الأخير ، فقد أجاب عنه بالايجاب بلا تبصر . فهو يعترف بأن اسطورة الهاوية التى رآها باسكال فاغرة فوهتها دائما فى وجهه ، لها فى أقل تقدير قيمة رمزية ، ولكنه لا يرى أن الرومانتيكى المخلص ، محق فى سعيه لسد هذه الهاوية ، واعادة الأحوال الى مجراها الطبيعى لموقف عرضت الحياة البدائية — مع الاعتراف بالاختلاف — شبيها له فى أقل تقدير .

(هنا عرض فوسيت دفاعا سديدا عن وردزورث وكيتس ، ونفى وصفهما بالرومانتيكيين « السذج » ، كما رأى بابيت . وتبعا لما

ذكره فوسيت : « ان هـذا الموقف مستند من كل ناحية على انصاف الحقائق » ، « ومزعزع الى أبعد حد ») .

لعل الأمثلة المعينة التى قمنا باختيارها قد أكدت ، بشىء من عدم الانصاف ، أوجه النقص فى تخيلات المستر بابيت ، وبقى أن يدرك كيف رجحت كفة هـذه الجوانب الناقصة على مزايا أحكامه ، عند المعالجة العامة للاخلاقيات الرومانتيكية والحب الرومانتيكى ، وهما الموضوعان اللذان تركز عليهما معظم كتاب « روسو والرومانتيكية » . هنا أيضا نصادف الكثير من الافحام فى عرضـه للتناقض بين الادعاءات المثالية للرومانتيكيين العاطفيين وسلوكهم الحق ، وان كنا نصـادفه بالمثل عجزا فى ادراك دلالة هذه النقائض وضرورتها .

بدأ بابيت بملاحظة أن العصر الذى بدأ فى أواخر القرن الثامن عشر ، الذى مازلنا نعيش فى غماره « قد شاهد نصرا يكاد يكون بلا نظير لمنطق الفرد على المنطق العام للبشرية » . ولا يقصـد بابيت بالمنطق العـام للبشرية بطبيعة الحال معناه الاجتماعى ، ولكنه يقصـد المعنى الكامن فى التراثين الكبيرين : الكلاسيكى والمسيحى ، اللذين شنت عليهمـا مشاعر النزعة الفردية ــ فى اعتقاده ــ « حربا ضارية » .

وفى نظره ، يكاد التقليدان يعدان شيئا واحدا ، لأنه لا يعترف بغير المسيحية التى اصطبغت بالصبغة الكلاسيكية ، والتى تصر على حاجة الانسان الذى يقلد المسيح : « اما الى قمـع الذات الفطريـة بصرامـة ، أو اماتتهـا ... اذ لابد أن يحتوى أى دين صميم على الدوام ، على نحو أو آخر ، على الاحسـاس بوجود انشقاق باطنى عميق يفصل نفس الانسان المعتادة عن النفس الالهية » . ومع هـذا فقد سبق أن بينا ، أن مثل هـذا التفسير لتعاليم عيسى قد سلبه مغزاه الأساسى ، ومن ثم فانه سيعيد طرح الثنائية ذاتها التى تم حلها بصورة مقنعة . ولقد اهتمت التقاليد الصحيحة للكنيسة ــ لا الباكرة وحدها ــ بتأكيد عدم وجوب وجود فجوة عميقة تفصل بين المـادى والفطرى وبين الالهى . كما اعترف بتحطيم الزهاد سواء أكانوا رهبانا من العصر الوسيط أو اخلاقيين من التطهيريين لوحدة الحياة المقدسـة على نفس الوجـه الذى فعله الحسيون . ولنستشهد بما قاله أحـد الكتاب المعاصرين :

« تصر العقيدة المسيحية على القول بأن الكائن الاسمى المتسامى بالضرورة قد عبر عن نفسه بصـورة عظيمة التألق ، عندما جمع بين الحقائق المختلطة لهذه الحياة وبين طبيعته القائمة على الصفاء أساسا ، واثبت ذلك لنا بوضـوح أن عالمنا المـادى هذا ليس بالضيق الشديد أو الجسامة التى تحول دون ايواء الله . ومن هنا تحقق اثراء الحياة بثمار هـذا التفاعل المكتمـلة المراتب ، وهـذا فى الحق هو غايتهـا ومبدأها » .

قصارى القول ، ان التقاليد المسيحية الصميمة قد قالت بوجود تناظر حى بين الله الكامن فى الطبيعة ، وفى الانسان ، ووجود علاقـة حية بين الأغاريد الجماعية لنجوم الصباح وأبناء الله وهم يتهللون فرحا . فهى وان كانت قد فرقت بين الطبيعى والروحى ، الا أن مثلها الأعلى قد اتجه الى التوفيق بينهما .

ومع هذا فعلى الرغم من ان المستر بابيت قد استنكر المغالاة فى اليأس من الطبيعة البشرية التى جنح اليها بعض المسيحيين من قبيل اظهار تواضعهم كرد فعل لمغـالاة الوثنيين ، فانه قد ضحى بالجانب الروحانى من المسيحية فى سبيل الاخلاقيات . والحق انه فى الحالات التى اعترف فيها بهذه الروحانيـة ، كان ذلك فى معرض كلامه عن مذهب النعمة الالهية « الذى عكس يأس أولئك الذين شـهدوا انحلال الامبراطورية الرومانية » . واما عن مذهب النعمة الالهية الذى عبر عن الأمل والايمان بقداسـة الحياة ، فان المستر بابيت يجهله جهلا واضحا . ولعله يفضـل سرير الموت المهدد بالرعب اللاهوتى على جوليا لروسو (هيلواز الجديدة) التى انتهت فى سـلام ، كما كانت نهايتها آية من آيات الفن . وهـكذا ساقته اخلاقياته السالبة عندما حـاول التوفيق بين التقاليد المسيحيـة والكلاسيكية الى حشـو كل منهما بالتعصب التطهيرى (البيورتانى) . فلقد تصور « المسيحى الورع » واحدا ممن أماتوا نفسهم المعتادة تاركا للنعمة الالهية المتسامية على الطبيعة مهمة انقاذه ، وهى طريقة رآها غير عملية للانسان العادى . وكان محقا لحد كبير فى ذلك ، ولذا فضل التصـور « الانسانى » الذى يعتنقه والذى يفرض على النفس المعتادة اتباع بعض أصـول خاصة باللياقة والوقار . على أن هذه الطريقة ، وان كانت أكثر عملية نوعا ، الا أنها مازالت لاتصلح عند التطبيق الا عند قلة من المميزين ، وكمـا بينا ، انهـا تقيد القدرة الخلاقـة عندهم ، ان لم تتسبب فى

أبطالها . وهكذا لجأ المستر بابيت « للنزعة الانسانية » بسبب فهمه الناقص للمسيحية وما فيها من توفيق ايجابى بين الارادة الفردية وارادة الحياة الذى دعا اليه عيسى عندما قال : « أنا والأب واحد » ، والذى أعاد اكتشافه كيتس عندما كتب يقول : « لست متيقنا من أى شيء سوى قداسة مشاعر القلب ، وصدق الخيال » .

هذه القدرة على تسخير ملكات الانسان لخدمة الحياة فى متناول الأفراد العاديين وكذلك الشعراء والعلماء والقديسين ، بل ويكثر وجودها أيضا - كما ذكر يسوع ووردزورث وتولستوى - بدرجة غالبة عند الفقراء والوضعاء ، أكثر من وجودها عند الأغنياء والمثقفين . واتجهت الحركة الرومانتيكية رغم كل خلطها بين ما هو عاطفى وما هو انسانى ، بالمهمة الضرورية الخاصة بالتوفيق بين العناصر الاخلاقية والروحية والعقلانية والخيالية فى التراث المسيحى .

لن يعترف المستر بابيت بذلك . فهو لا يرى لغير « الزهد المسيحى » و « آداب لياقة النزعة الانسانية » أى بديل سوى قيام الانسان بتنمية شخصيته المعتادة بحرية . ويقصد بكلمة « حرية » الاعتماد على فرديته ، أو دون تقيد بقانون ضرورى وكتب يقول : « ان انكار حقيقة (الحرب الدائرة فى الكهف) يعنى حدوث تحول كامل فى الضمير . فهو يعنى توقف الضمير عن القيام بدور الحكم على النفس المعتادة ، وتوقفه عن تحريم نزواتها ، وجنوحه - لو اعترف به على الاطلاق - الى التحول الى غريزة وشعور » .

هنا ايضا اخفق المستر بابيت فى فهم المقصود بقيام الخيال باحداث تحول فى الضمير . ان معنى ذلك هو قيامه بتحويل الأحكام السالبة الى بصائر موجبة . والضمير الذى يقف موقف الحكم ، ويحرم النزوات زائف ، لأنه غارق فى عملية تضخيم ذاتيته . ورغم ادعائه عدم التحيز ، الا أنه متحامل ، لا بتأثير قواعده الاخلاقية التعنتية التى استوعبها صاحبها فى شبابه ، بل لجعله النفس شيئا متعارضا مع الحياة .

لو كانت النظرة المسيحية للضمير مقصورة على تعريف المستر بابيت لها ، لكان الحق بلا جدال فى جانب أولئك النقاد الذين رفضوا الاعتراف به باعتباره ملكة نسبية مصطنعة ومكتسبة ، عمادها العادات

والتقاليد . ومن المسلم به أن المسيحية المحافظة (الارثوذوكسية) كثيرا ما فسرته على هذا النحو فى الماضى . أما المسيحيون الذين فهموا فهما أوفق تعاليم سيدهم ، فقد بدا لهم الضمير ملكة أكثر جوهرية ، عندما ادعوا اعتماد الفضيلة على طاعة ارادة الله ، التى تتكشف لكل فرد من خلال صوت الضمير . ولعلها تجسمت فى فكرة « النور الباطنى » على نحو أوضح النظرة المسيحية الحقة الى الضمير . والنشاط الخير الخلاق للكويكرز دليل ساطع على قيمة ما حققته ، ويصعب انكار المستر بابيت له ، وهو القائل بضرورة الحكم على كل ايمان بثمرته .

لو صح القول بأن هذا المذهب قد ألهم جماعة « يبدو أنها أدركت ادراكا أفضل من أية جماعة أخرى ، ما ينبغى أن تتصوره عن نوايا السيد المسيح » ، على حد قول الدكتور اينج ، فينبغى الاعتراف بأن هذا المذهب لم يكن وقفا على الكويكرز . ان النظر الى الضمير لا كمجرد ملكة للحكم والنهى ، بل كصوت للحياة يفصح عن نفسه من خلال الملكات المتآلفة للفرد ، ويقوده الى العمل بصورة صحيحة متجاوبة مع حقيقة الأفكار ، مسألة أساسية عند المسيحية . ولا تصادف هذه النظرة عند الصوفيين المسيحيين وحدهم ، بل وعند شاعر كجوته ، الذى وصف ما يتميز بقداسته بقوله : « انه الشىء القائم والدائم الوجود الذى كلما عمق الشعور به أحدث توافقا أعمق » .

وتكمن وراء الرومانتيكية رغم ما فيها من اسراف ، محاولة الحصول على توافق أعمق مع ارادة الحياة ، بتحققه ، يتم تطهير الشخصية من التحامل القائم على الصالح الذاتى . وليس من شك فى أن الضمير عند الرومانتيكيين قد تحول الى غريزة وعاطفة جامحة ، وأن كان هذا لامندوحة منه فى أى مراحل باكرة من أى حركة تمثل رد فعل عنيف ضد الذاتية الفكرية الأنانية .

كتب المستر بابيت ملخصا لبرهان كان قد توسع فى شرحه فى كتاب (الديموقراطية والزعامة) (*) يقول : « لم يعد الضمير يبدو عند شافتسبرى وهاتشنسون ككابح باطنى ، فلقد أصبح احساسا أخلاقيا ، أو نوعا من الغريزة المنبسطة لفعل الخير للآخرين » . والضمير

(*) Democracy and Leadership.

الحق كما أثبتنا ، احساس اخلاقى أكثر منه كابحا أخلاقيا ، ولكنه ليس مجرد « نوع من الفريزة المنبسطة » . ومع هـذا فمن اللازم حدوث هوية بين النفس والحياة المحيطة بها ، وحدوث توافق بين ملكاتها ومع هـذه الحياة . فعلى الرغم من أن الادعاءات الغيرية قد كانت عوضـا بكل تأكيد عن الكمال الذاتى ، اذ كثيرا ما غطى الخير العام على الكثير من الخطايا الفردية ، فان الخاصـة الاخلاقية للفرد متضمنة بصـورة وثيقة فى علاقته بالمجتمع . أما ما تعنيه هذه الصلة عند المسيحيين ، فقد أحسن التعبير عنه حـديثا الدكتور تمبـل : « ليست الارادة الخيرة التى يجب أن نشارك فيها جميعا وسط كل الأطراف الباحثة عن مصالحها الذاتية ، وتأكيد ذاتها ، مجرد شعور طيع ودود بالمحبة ، ولكنها المحبة التى تنظر بصـدق الى أحزان الآخرين كأنها أحزانها . فلو أحببنا جيراننا كما نحب أنفسنا ، حينئذ سنعتقد أنه من المروع ان ينشأ أطفال جيراننا فى الدساكر القذرة ، مثلما هو مروع ان ينشأ أطفالنا فى مثل هذه الدساكر » .

ربما استطاعت مثل هذه المشاعر تأييد رأى المستر بابيت القائل : « ان الكنيسة عندما جنحت الى النزعة الانسانية ، فانها قد خضعت بذلك للطبيعانيـة » . وان كنـا نلاحظ فى هـذه المشـاعر بشـائر مشجعة عن بدء ادراك الكنيسة الحقائق الخيالية والعمليـة فى تعاليم السيد المسيح . وأن نفس الادراك لـما فى الخيال من حقائق عملية — كثيرا ما بدت غير محددة وان كانت قد كشفت عن حدوث تزايد فى ادراك الأحوال المسيطرة عليها — ماثل فى النزعة الانسانية والطبيعانية فى الحركة الرومانتيكية .

ومع هذا فلن يقر المستر بابيت هذه القرابة بين الخيال الرومانتيكى والخيال المسيحى ، لأنه لا يعترف بأى شىء خـلاف المسيحية ذات الوجهين . اذ كتب على سبيل المثال : « ان شخصية المومس المردود اعتبارها بتأثير الحب ، والتى تمتعت بشعبية فائقة ابان المـائة السنة الأخيرة ، انما ترجع الى روسو ذاته » . على اننا وان كنا نقر القول بأن هذه الشخصية قد صبغت بصبغة عاطفيـة بفعل الرومانتيكيين المحدثين ، الا أنها ترجع بكل وضـوح الى الكتب المقدسة . فلا جدال أن فكرة الفداء وحب التسامح وقدرتهما على التغلب على الدائرة المفرغة المترتبة على أحكام القصـاص كانت لب تعاليم المسيح وشخصيته . ويدرك المستر بابيت بالذات أحيانا هـذه الحقيقة التى لا تشـعره

بالارتياح ، ويعترف مثلا « بأن الاصحاح الجديد حافل بأمثلة من المفارقات الاخلاقية » ، وان كان تعقيبه على مثل هذه المفارقات يكشف عن روحه ، فلقد كتب يقول : « ومع هذا فمن الممكن دفع هذا النوع من المفارقة بعيدا الى الحد الذى يبدو فيه نهجما لا على التفاليد المعتادة فحسب ، بل وعلى الادراك السليم للبشرية ذاته ، وهذه مسألة بعيدة الخطورة » .

ومن الطبيعى أن يتجه جوهر تعاليم عيسى على الدوام الى مهاجمة مفهوم المستر بابيت « لمعنى الادراك السليم للبشرية » . اذ تثبت هذه التعاليم القصور القاضى لهذا الادراك السليم ، وتبين كيف يستطيع الفرد ان يحيا وأن يعمل معتمدا على منطق عميق . والواقع أن نقطة ضعف الاخلاقيات العتيقة التى يناصرها المستر بابيت هو ارتباط مبدا ضبط النفس فيها بالضرورة بدافع الحرص على الذات ، كما أنه محاط اساسا به . ومن هنا فانها تعبر عن حالة حرب داخل الفرد وداخل المجتمع على السواء ، وتعمل على ابقائها . والظاهر الا وجود لهرب واضح منها . فوراء المظهر الوقور ، والاحساس بالتناسب الذى يقدره المستر بابيت ، والذى يتهجم عليه مثل الابن المدلل ، هناك « حلقة » الضرورة التى لا آخر لها ، التى صاح بسببها هيكويا مرتاعا :

هو ذا ، لقد رايت يد الله مفتوحة .
ولم ار فيها شيئا ، شيئا خلاف العصا .
التى اشعرتنى بالكآبة والأسى .
والبغض الى الأبد ....

ومع هذا فقد حطم يسوع هذه الحلقة فبين للناس كيف يبدو العقل اكثر معقولية فى حالة تسخيره لخدمة المحبة ، مما كان فى حالته كمجرد اداة للصالح الذاتى ، وكيف يعد وهو على هذا النحو تعبيرا اكثر جوهرية عن غاية المحبة .

ومع هذا .... فقد عجز المستر بابيت — وبخاصة فى كتاب « الديموقراطية والزعامة » ، عن التفرقة بين الحب الدال على بلوغ الكمال بفعل العقل ، والحب كشعور رحيب فحسب . كما أنه غفل

بالمثل عن ثمار « الادراك السليم » فى الحياة ، التى تجاوزها يسوع ، وكتب على سبيل المثال يقول : « كثيرا ما وقع نصير السلام فى الوهم بحيث أصبح الآن نتيجة لزهوه بأحلامه يستحق عن جدارة أن يعد مساويا للساحر الرومانتيكى » .

او كان نصير السلام مجرد الحالم الاركادى الذى شبهه به المستر بابيت من قبيل الانتقاص ، لما كان من المستبعد بلاشك أن يتحول من دور المفتون العاطفى ، الى دور الساحر . ولكنه لما كان بالضرورة أكثر واقعية من المستر بابيت نفسه ، فانه يرى فيما حدث فى المائة سنة الأخيرة من اسراف فى التفاهة والاتجاه الهدام تأكيدا لحقيقة مدركاته ... ان انصار الحرب وأصحاب « النزعة الانسانية » هم الذين يؤمنون بتوازن القوى ، وهم الذين قد جعلوا « من الادراك السليم للبشرية » أساسا للسعى المنطقى وراء المحافظة على الصالح الذاتى ، وهو ما كذبته الأحداث . ولاجدال أنه كثيرا ما تكمن الأنانية ـ كما بين المستر بابيت ـ وراء ادعاءات الغيرية فى الاخلاقيات الرومانتيكية ، وان كان هذا محتما فى حركة منحدرة من رد فعل عاطفى وحسى أساسا ، لأن الناس لا يستوعبون ما درسوه من الحياة الجديدة الرحيبة التى دخلوها الا فى تؤدة ، ولم يستطع العقل الاستنارة من العواطف المحررة والافادة منها الا ببطء أيضا .

أما الحقيقة الهامة التى عجز المستر بابيت عن فهمها فهى عدم اغفال دور العقل فى هذه العملية . والأصح أن له دورا أكثر جوهرية ، بعد تأكيد دوره الخلاق ، واثبات علاقته الموجبة بالملكات الأخرى ، بدلا من قيامه بدور سالب . ولقد وضعت الاخلاقيات القديمة المغالاة فى الكبرياء فى مقابل المغالاة فى التواضع ، والاسراف فى الحب فى مقابل ضبط النفس ، والله الطاغية الجبار فى مقابل الانسان المفترى ، كما أن الناس بسبب اتصافهم فى معاملاتهم بالقسوة والجهامة والعنف قد خلقوا الها على نفس صورتهم ، لأنهم كانوا فى حرب مع انفسهم . ويصر المستر بابيت على امكان تهذيب مثل هذه الاخلاقيات بأساليب العقل ، وان كان يرى تعذر احلال أخرى مكانها . اما الرومانتيكى فقد استطاع فى الحالات التى اتصف فيها خياله بصحته ، أن يدرك مثل عيسى ، امكان احلال أخرى محلها ، ووجوب ذلك ، فى حالة حدوث تعاون حيوى بين الملكات ، لأن تهذيب الحواس أنفع وأجدى من قمعها ، وتوسيع العقل وانعاشه اعتمادا على التعاطف افضل من تضييقه

وقتله بفعل الصالح الذاتى . وأدرك الرومانتيكى أن « الحرب الأهلية فى الكهف » التى قبلها المستر بابيت ـ مثلما قبلها العالم الوثنى كشىء خالد ـ تمثل صراعا بين ملكات الصالح الذاتى فى الفرد ، وهو صراع يمكن تحويله الى تحالف خلاق بين الملكات ، تتوقف فيه الحواس عن العمل كأدوات مطامع هدامة ، كما ينتهى فيه اتصاف العقل بالمنطق القاصر . ويتناسب مع نجاح الرومانتيكى فى خلق توافق فى ذاته على هذا الوجه القدرة على الشعور بهوية مصالحه مع مصالح كل رفاقه من البشر واكتشافه وجود قوة موفقة تتمركز فى حياته وفى ذاته على السواء ، سماها باله المحبة .

لن يعترف المستر بابيت بوجود مثل هذا المركز ، ويتركز اتهامه للاخلاقيات الرومانتيكية على افتقارها لمثل هذا المحور . فالمستر بابيت ينظر الى الحياة من عل عند الحكم عليها ، لذا فانه يتصور الله أيضا كسيد أعلى ، منعزل عن الحياة ، ويتحتم على الانسان التزلف اليه ، وكتب يقول : « يتحتم فى نهاية الأمر اعتماد القانون الانسانى على تصور وجود شىء يعلو تيار الأحداث .... ولولا ذلك لأصبح الضمير نفسه جزءا من نفس التيار ، وعنصرا متغيرا ، مع أن المفروض هو تحكم الضمير فى هذا التغير ... ان الانسان الذى يتركز جهده على التعبير الذاتى ، لاضبط النفس ، يخضع لكل مؤثر ، ويصبح عبدا لكل حالة ودافع يشعر به مع كل نسمة يتنفسها . نعم يتحول أنصار التعبير الى عبيد لانطباعاتهم » .

الحق أن الحركة الرومانتيكية قد كشفت عن الكثير من الأمثلة لهذا الخلط بين التعبير والانطباعات ... ولكن المستر بابيت قد عجز عن ادراك انفصالهما فى جوهرهما ، ويدرك الرومانتيكى الحق وجود عقل منظم ، لا فوق تيار الأحداث ، بل مشارك فيها . فالألوهية فى نظره كامنة ، وتفقد حقيقتها فى حالة تجريدها من الفعلى . وينصب جهد الرومانتيكى لا على التعبير الذاتى ـ بالمعنى الأنانى الذى قصده المستر بابيت ـ بل على اكمال ذاته بفعل الخيال الذى يساوى فيه بين عقله وعقل الحياة .

سيظل أنصار كل من التعبير الذاتى وضبط النفس من « الأناويين » ، لأنهم يعلنون أيضا معارضتهم للحياة . ولم يكن الشىء الذى اعتقد المستر بابيت أنه « قد رفعه فوق تيار الأحداث » فى

الواقع بأكثر من اسقاط لمعاييره الاخلاقية والفكرية ، ومع هـذا فهذه المعايير قاصرة وشخصية ، رغم ما قيل « عما حدث لها من عمليـات تقوية وتقسية ضد صدمات الظروف والأحوال » عند خلقها ، وعن اعتمادها على الدراسة المستفيضة للأدب الانساني . والواقـع أن محور الاخلاقيات القديمة الذى يثق فيه المستر بابيت ثقة كبرى ، هو النفس العدوانية ، والمنعزلة الى مثل هذا الحد .

كان الاكتشـاف الذى اهتدى اليه الرومانتيكى الحق هو المحور الجديد للوجود ، الذى انكره المستر بابيت . فهو محور شخصى ، وان كان لم يعد محورا أنانيا ، لأن الفرد قد أخضع نفسه ــ لا عشوائيا لسيل الأحداث ، وانما أعتمد على « عين الخيال المتفتحة » بكل ما تتضمنه من ذكاء فعال مميز مساير للارادة الخـلاقة للحياة . ومن ثم فانه أصبح محورا حقا للحياة ، وكائنا عضويا ، اتخذ اللاوعى فى وعيه شكلا ومعنى . فنحن نصادف هـذا الميل للانغماس الى غير حد فى شهوة المعرفة أو الاحسـاس أو القوة ، بغير فرض مركز ما لهـذه الشهوات أو مبدأ للتوجيه يرتفع فوق النفس المعتادة ، « لا فى الطبيعة ذاتها بل فى الفرد ، الذى يعمل على تأكيد ذاته فى مواجهة الطبيعة » .

والكائن القلب ، كما قال المستر بابيت خاو روحيا ، لأن صلته بالحياة ليست صلة عضـوية ، كما أن الكائن المشتت الذى يفرض على شهواته مبدأ توجيه ، يفتقر الى الصلة العضـوية أيضـا . أما الرومانتيكى الحق ، فتتحقق على الوجه الصحيح عنده التفرقة التى أصر عليها المستر بابيت بين « نطـاق الغريزة الذى يدنو المستوى العقـلانى » و « نطـاق البصـيرة الذى يعلوه » ... وبينمـا يعجز « الانسـانى » الذى يجعل ضبط النفس متعارضـا مع الغريزة عن الارتفاع الى نطاق البصيرة الذى يعلو المستوى العقلانى ، أو آخر حد للنفس ، لأنه مقيد بمحور العقل الواعى وحده ، فان الرومانتيكى الحق يدرك الحياة من مركزها الخـلاق . وكما ينتج أى عنصرين كيمائيين عند مزجهما جيدا عنصرا ثالثا ، يجمع بين العنصرين الأولين ، فى نفس الوقت ، وان كان فى ذاته أعظم من كليهما ، كذلك يترتب على امتزاج الغريزة والذكاء وتآلفهما بصيرة الخيال المختلفة عن الغريزة ، وان كانت هذه الغريزة مشاركة فيها .

يخضع مثل هذا الخيال لترويض أعمق وادق اتباعا للنظـام من الترويض الذى تحـدث عند المستر بابيت ، والمعتمد على الغرائز

الأنانية الخاضعة للعقل المعتمد على صالحه الذاتى .. لأن كلا من عقل الفرد وغرائزه خاضعان لترويض العقل الدينامى المتغلغل فى العالم والذى يساعد على المحافظة على بقائه ، كما أنهما معبران عنه على خير وجه . وفى الصراع الذى يدور لاحداث التآلف بين الملكتين فى نفسه ، فانه يكافح لتحقيق المقاصد الخلاقة لله . وهكذا فعندما يسعى المسيحى الأصيل لحب جاره مثلما يحب نفسه ، ويعبر عن هذه الحقيقة بقوله أن « الله محبة ، فانه يسعى كى يصبح الها ، باكمال هويته الواعية بالحياه برمتها » .

من هذا يتضح أن الله فى نظر أنصار الاخلاقيات القديمة قد وضع فوق الناس ، بحيث يصبح فقط مجرد صورة مشخصة لمعاييرهم الاخلاقية المناسبة لزمانهم وحضارتهم وصالحهم الذاتى . اما بالنسبة لنصير الاخلاقيات الجديدة ، فالله كامن فى كل الحياة ، ولا تتحدد طبيعته الا فى شخصية انسانية متجددة مكتملة ، كما حدث فى حالة يسوع ، وهكذا يتحتم أن يكون الرومانتيكى الحق أكثر تواضعا من « الانسان » عند بابيت ، لأنه يتخلى عن وجهة نظر التفوق على الطبيعة واقرانه على السواء . غير أنه عندما يؤكد توقيره للحياة برمتها بوصفها متضمنة لشىء الهى ، فانه يؤكد أيضا احترامه للقوة الالهية الكامنة فيه ، وايمانه بامكان ادراكها . واتخذ هذا التقدير الذاتى فى الماضى صورا مغالى فيها ، بسبب عدم استنادها بالقدر الكافى على تعلق النفس بالحياة . على اننا نصادف شيئا اكثر من « الغطرسة الانسانية المتطرفة » حتى فى كلمات كليفورد (*) التى قال فيها : « تتلاشى من انظارنا ببطء الملامح المعتمة المظلمة للاله المتسامى على الانسان . وبمجرد اختفاء الضباب المحيط بوجوده ، فاننا ندرك بوضوح اعظم واعظم شكل شخصية اسمى وانبل لذلك الذى صنع كل الالهة والذى سوف يقضى عليهم » .

لن نستطيع ان ننكر احتواء هذا الكلام على ملامح من الغطرسة التى عرفت عن العلماء فى العصر الفيكتورى ، أو من « النزعة الفردية البرومثيوسية » التى استنكرها المستر بابيت ، فلقد كان من اللازم تحطيم الاله القديم قبل اعلان مولد الجديد . ويميل معظم الأصنام الرومانتيكى الى اعلان ذاته ، بدلا من تأكيد وجود الله الكائن فيه .

(*) W.K. Clifford.

على أن الحركة الرومانتيكية لم تمثل هبوطا من الايمان بالخوارق أو ما يتعالى عن الطبيعة ، الى الطبيعانية ، كما أدعى المستر بابيت . ان كل ما ينبع من الخوف والجهل لابد من استبعاده من الأشياء المتسامية على الطبيعة القديمة ، حتى يمكن ادراك المتساميات الحقة ، أو الألوهية . وبالمثل فان كل ما اتصف ببطلانه بسبب اتصافه بالأنانية والمتمثل في الفوارق والامتيازات الاجتماعية التى كانت تفرق بين انسان وآخر ، كان لابد أن يزال ، حتى تستطيع الحياة الانسانية الايمان بالألوهية الحقة النابعة من أصل مشترك .

كان الاله الطاغية فى الاخلاقيات القديمة صورة متسامية لمعنى الطغيان عند البشر ، كما أن « الشخصية النبيلة المتسامية » التى تصورها الرومانتيكى ، تمثل الانسان الخلاق الذى أدرك اله المحبة فى ذاته ، بعد أن سخر كل ملكاته لخدمة الحياة وأقرانه بدلا من السعى للطغيان عليهم باسم الاخلاق . ان هذا بكل تأكيد هو ما عنته « جورج صاند » عندما كتبت فى شيخوختها تقول « لقد تأملت مليا فيما هو حقيقى ، وأثناء قيامى بالبحث عن الحقيقة ، اختفى شعورى بالذاتية شيئا فشيئا » . ويرى المستر بابيت فى هذا القول اعترافا لأحد الرومانتيكيين الذين علمتهم التجربة كيف يتحولون « الى النزعة الانسانية » . غير أننا قد أثبتنا تعذر تجاوز نصير النزعة الانسانية لذاتيته . اذ أن معاييره الاخلاقية والعقلانية تظل خاضعة للنفع الذاتى . ولم تختف عاطفة الشعور بالذاتية عند جورج صاند تدريجيا الا بعد بحثها المنزه عن الغاية ، عن الحقيقة ، التى كشفتها لها الحياة : مثلما يحدث فى حالة العالم فى نطاقه المحصور . فهى قد حققت تلك الهوية الشخصية العميقة ، والتى تصبح فيها النفس بؤرة ممثلة لمعنى الحياة .

لا يدرك المستر بابيت فى مثل هذا المعنى أكثر من اخضاع كل قيم الحياة الأخرى للتعاطف . اذ كتب يقول : « ان كلا من روسو وأتباع بيكون ميالون الى النظر للانسان على أنه من صنع قوى طبيعية ، لا على أنه من صنع نفسه » . ومن المسلم به ان هذه هى الهوة التى يتردى فيها الرومانتيكى الزائف . أما هوة الاخلاقيات القديمة فأثرها أقل من ذلك اهلاكا للحياة ، وأثبت المستر بابيت ذلك عندما كتب يقول :

« بمجرد استبعاد المدركات العقلانية العليا ، يهبط العقل الى

مستوى العقلانية ، ويصبح الوعي مجرد وعي ذاتي ... وبعد أن يفقد الانسان وحدة بصيرته ، فانه يتوق لوحدة الفريزة . ومن هنا جاءت مفارقة امتلاء أكثر الحركات وعيا بالذات بالثناء على اللاوعي ، ويكثر ذلك عند شخصيات من أمثال والت ويتمان ، الذى رغب فى التحول الى احد الحيوانات لمشاركتها فى العيش ، ومثل نوفاليس الذى رضى بأن تمتد جذوره فى الأرض مع النباتات » .

وتشخيص المستر بابيت صحيح هنا أيضا ، وان كانت طريقته فى العلاج زائفة . اذ أن « المدركات المثلية العليا » المتمثلة فى التراث الدينى أو الانسانى « لم تعد — كما اضطر هو نفسه للاعتراف — تتحكم فى ايمان الناس » . والسبب فى ذلك هو اكتشافهم أنها ليست بالشيء الذى يتجاوز العقل بالمعنى الحق . والبصيرة التى يدعى بلوغها قد أثبت زيفها التحامل الشخصى . وما علينا الا أن نبحث عن الخصائص الأخلاقيـة للآلهة والحكومات التى صنعها الناس واتبعوها فى المـاضى ، حتى ندرك بأنهم قد عكسوا ما لدى من خلقوهم من قصور أخلاقى وسياسى واجتماعى . وبعد أن أصبح الناس أكثر تعقلا وانسانية ، اكتشفوا كل ما لم يكن عقلانيا ولا انسانيا فى كل ما ادعى أنه من املاء « ادراك عقلانى علوى » . ولاشك فى حدوث اغراء — كما لاحظ المستر بابيت — الهبوط الى ما هو أدنى من العقل ، وباختصار الى الاستعاضة بالحس الخاضع للانسان ، على ما هو غير انسانى منطقيا .

كانت هذه خطوة زائفة ، ولكن لعلها كانت ضرورية . اذ كان لا مفر من مد جذور جديدة للحياة ، بعد أن أصيب الانسان بجدب أخلاقى ، وتردى فى الشر نتيجة « النزاع الأحمق » الذى شنه على الطبيعة باسم الأخلاق والحضـارة . وأنكر فى محـاولته « صنع نفسه » القـانون الطبيعى الذى كان وجوده ضروريا « لصنعه » هو أيضا . ويطالبه المستر بابيت بالاستمرار فى الانكار ، ويفسد مثل هـذا المطلب حتى الفقرات التى تظهر بمظهر الحقيقة فى برهانه ، كما حدث على سبيل المثال عندما جادل وقال : « بالنسبة لنصير النزعة الفردية ، الذى انقطع عن التقاليد ، انكار عقله باسم قلبه خطر جسيم . لقد كان من واجبـه أن يصر أكثر من الكل على الاعتراف بان القوة التى تساعدنا على مضاعفة اكتشافنا للفوارق (العقل) هى وان كانت ثانوية ، ليست بالزائفة » .

لذلك يبلغ صاحب النزعة الفردية — من المحدثين — الواعى بذاته —

كما حاولنا أن نبين ــ حالة انحلاله الحالية نتيجة لانكاره حق تلبسه باسم عقله ، أو باختصار نتيجة لمضاعفة الفوارق الثانوية الزائفة . كما أن الرومانتيكى الزائف الذى قام برد فعل تجاه الطرف الاخر ، لن يستطيع فهمه أو معالجته اى طبيب يرفض الاعتراف بأن العقل عندما يعارض القلب ، فانه يتسبب فى مضاعفة الفوارق التى تتصف بثانويتها وزيفها على السواء .

الواقع ان انكار العقل للقلب له تأثير قاض كانكار القلب للعقل تماما، فلابد من قيـام « العقل التحليلى بحدة قدرته على التمييز ــ كما أصر المستر بابيت ــ بالتعـاون مع مشاعر التعاطف لو أريد اهتداؤه الى « الادراك العلوى الحق » « ووحدة البصيرة » . فمادامت هـذه الملكة منفصلة ومعادية بدلا من اتصافها بالقدرة على التفرقة ، فانها ستهبط الى مستوى العقلانية المتركزة حول ذاتها ، التى أعترف الرومانتيكيون بحق بزيفها . ان المستر بابيت الذى طالب الناس « باستعمال قدراتهم التحليلية ... فى التمييز بين المعطيـات الحقة للتجربة بقصـد بلوغ السعادة » ، قد قام بدور ابيقور فى عالم علمته المعاناة عدم كفاية مثل هذه الفلسفة . اذ لا يختلف « نوع الانسان الدنيوى الذى ليس مجرد غارق فى الدنيويات » ، والذى بدا جذابا فى نظر بابيت فى انانيته الكامنة وراء مظهره البراق عن صاحب النزعة العاطفية الذى يتوق المستر بابيت الى تجريده من قناعه المثالى .

كما أنه لن يستطيع تحقيق سعادة حقة أكثر ، لان الغرائز اذا قمعت بدلا من توجيههـا توجيها واضحـا ، ستصبح من نوع القوى الشيطانية التى رأى المستر بابيت ظهورها فى حالة الانغماس فى هـذه الغرائز . وعلى الرغم من أن المستر بابيت بوصفه انسانيا قد عارض كل تطرف ، وحور قليلا نظرة « تين » الى الطبيعة ، الا انه قد اقرهـا بكل وضـوح فى صميمها : « ان ما نسميه بالطبيعة مرادف لحشد من الأهواء الخفية الدائمة الافتقار الى التبصر والتى كثيرا ما تجنح للشر ، والمبتذلة عادة ، والتى ترتجف وتضطرب فى احشائنا ، والمغطـاة برداء من الوقار والاحتشام والعقل ، نحـاول اخفاءها وراءه » هذا هو انتقام الطبيعة من الزهو الفكرى للانسان . فلن يقتصر الأمر على حرمانه من فضائلها ؛ اذ أنها ستبدو رغم امومتها له مضللة شريرة ومصـدر غواية . ولمـا كان المستر بابيت قد عجز عن ادراك أن التركيز الباطنى الحق للملكات هو فعل من افعال الخيال ، وانه اكثر اخلاقية من اى اعتراض

معتمد على الافتتان بالذات يفرض على الشعور المتعاطف ، وانه يدل على حدوث مشاركة ايجابية بين باطن الانسان « والمظهر الخارجي للعالم » ، الذى يحتقره « صاحب النزعة الفردية » ويراه « مجرد ناحية ثانوية وهينة الشأن » ، ، لذا فانه قد اهتدى الى النتيجة القائلة « بعدم وجود شيء يدعى الاخلاقيات الرومانتيكية » .

فالاخلاقيات الموجبة فى نظره لا يمكن أن تكون خيالية ، بل عاطفية ، بينما لو أرادت العواطف أكتساب أى قيمة ، فعليها أن تخضع للذوق السليم . وكتب يقول : « يطالبنا براونج بالاعجاب ببطلته بومبليا ، لأن عشقها لم يعرف أى حد ، وان كان أى حب دنيوى كحبها ينبغى أن يقف عند حد ، أى يجب أن يتصف بوقاره ، أو يتصف بعبارة أخرى بامكان تمييزه عن أى مشاعر حادة » .

هكذا قال النظـارة عندما شاهدوا مريم البيتونية ، وهى تكسر السنابل عند اقدام عيسى (*) .

(*) لمعرفة خلاصة وافية لموقف فوسيت انظر خاتمة كتاب The Proving of Psyche ص ٣١٧ — ٣٢٠ .

أرنست برنباوم

الحركة الرومانتيكية

لم تحل المتنافرات القائمة بين الرومانتيكيين دون انتشار اعتقاد ساد طويلا بأنهم مدرسة من الكتاب الذين تجمعهم اتجاهات مشتركة . ولكن ما هي هـذه الاتجاهات ؟ وبدأت محاولة لرد هـذه الاتجاهات الى صيغة واحدة منذ اكثر من مائة عام ، وبذل فيها قدر غير معقول من الوقت والجهـد ، وابتدعت مئات التعاريف للرومانتيكية ، من بينهـا ما يأتي :

« الرومانتيكية بمثابة مرض ، والكلاسيكية هي الصحـة » ــ جوته . « انها الحركة التي مجدت كل ما رفضته الكلاسيكية ، المستندة على الانتظام الدال على الادراك السليم ، والكمال عن طريق الاعتدال . وتمثل الرومانتيكيـة فوضى الخيـال ، وهيـاج نشب عن الابتعاد عن الصواب . انها موجة عمياء من الأنانية » ــ برونتيير « ما يصوره الفن الكلاسيكي هو المتناهي . كما يوحي الفن الرومانتيكي باللامتناهي » ــ هاينه . « انها وهم رؤية اللامتناهي من خـلال تيار الطبيعة ذاتها ، بدلا من رؤيته بمعزل عن هذا التيـار » ــ مور . « انهـا الرغبـة في الاهتداء الى اللامتناهي من خلال أحداث توافق بين الواقعي واللاواقعي . والتعبير في الفن عما قد يسمى في اللاهـوت بالتحمس لمذهب وحـدة

Guide through the Romantic Movement

الوجود » ـ فارنشايلد . « انها العودة للطبيعة والاحساس بسر الكون ، وادراك جماله » ـ ارنست . « بوجه عام ، يعد الشيء رومانتيكيا عندما يكون مثلما قد يقول أرسطو أقرب الى الادهاش منه الى الامكان . وبعبارة أخرى عندما يتغاضى عن تعاقب العلة والمعلول ارضاء لروح المغايرة ... والحركة برمتها مشحونة بالثناء على الجهالة . وعلى أولئك الذين مازالوا ينعمون بمزاياها التى لا تقدر بثمن ـ الهمجى والقروى ـ والطفل فوق كل شيء » ـ بابيت . انها ليست مقابلة للكلاسيكية ، بل للواقعية ، فهى تمثل الابتعاد عن التجربة الخارجية والتركيز على التجربة الباطنية » ـ آبر كرومبى . « التحرر فى الأدب ، ومزج الغريب بالمأسوى أو الجليل (وهو أمر محظور عند الكلاسيكية) . انها الحقيقة الكاملة للحياة » ـ فيكتور هوجو : « تمثل اعادة ايقاظ حياة العصور الوسطى ، وفكرها » ـ هاينة وبيرس . الخ : « الفن الرومانتيكى مبتسر بسبب نضجه قبل الأوان » ـ آش « عبادة كل مستغرب » ـ جوفرى سكوت : « المزاج الكلاسيكى يدرس الماضى ، والرومانتيكى يتجاهله » ـ شلنج : « انها محاولة للهروب من الواقع الفعلى » ـ ووترهاوس وكامبيل .. الخ : « السوداوية العاطفية » و « الأمانى الغامضة » و « الذاتية وحب تعدد الألوان ، وروح رد الفعل ضد كل ما سبقها مباشرة » ـ فيلبس : « تمثل الرومانتيكية فى أى زمان فن اليوم . أما الكلاسيكية فتمثل فن اليوم السابق » ـ ستندال : « ايثار العاطفة على العقل ، وايثار القلب بوصفه متعارضا مع العقل » ـ جورج صاند .. الخ . « تحرر المستويات الأقل وعيا فى العقل ، والحلم المسكر . أما الكلاسيكية فتعنى سيطرة العقل الواعى » ـ ليوكاس : « الخيال كشيء متباين مع العقل والاحساس بالواقع » ـ نايلسون : « نمو غير عادى لحساسية الخيال » ـ هيرفورد : « غلبة الانفعال فى صورة واضحة بتأثير رؤى الخيال ، أو استثارتها ، ثم تعمل هذه الرؤى بالتالى على استثارة الخيال وتوجيهه » ـ كازاميان : « ارتفاع درجة التعجب والدهشة » ـ واطس ـ دانتون : « اضافة الغرابة الى الجمال » ـ بيتر : « أسلوب شيطانى فى الكتابة » ـ كير : « عندما ترجح كفة الروح على القالب والشكل » جريرسون « بينما تمثل الفكرة فى المؤلفات الكلاسيكية مباشرة ، وباتباع الشكل بقدر الامكان ، تترك فى الرومانتيكية الفكرة لقدرة القارىء على التخمين . اذ أنها تعتمد على الايحاء والرمز فحسب » ـ سانتسبرى .

لن يبدو أى تعريف من هذه التعاريف فى نظر كل من قرأ

الرومانتيكيين كامل الاستيفاء . والبعض متعارض مع البعض الآخر (بيرز وسكوت وشلنج) . والبعض عدائى بصورة واضحة (برونتيير ومور) ، وبعيد عن انصاف الرومانتيكية ، على نحو مماثل لتعريف الكلاسيكية بوصف أسوأ الاتجاهات التى ظهرت فى أى عمل من أعمال الكلاسيكية الجديدة . وينطبق البعض على قلائل من الرومانتيكيين ، ولا ينطبق على الآخرين (هاينه وهوجو .. الخ) وركز البعض على فكر المؤلف وشعوره (فيلبس وهيرفورد ، وكازاميان) ، كما ركز البعض الآخر على طريقة التعبير (سانتسبرى). نعم لم ينجح أى تعريف من هذه التعاريف فى وضع صيغة لا تصلح للتطبيق على المؤلفات الكلاسيكية ، وتصلح صلاحية كاملة للانطباق على كل الرومانتيكيين .

ومن المستطاع ادراك حالة فوضى مماثلة فيما حدث من محاولات لارجاع الرومانتيكية الى اصل واحد أساسى ، على سبيل المثال :

جوزيف وارتون عند (جوس) وروسو عند (لاسير وبابيت الخ) - بعد الزعم (خطأ) انه قد دافع عن صورة متطرفة من الطبيعانية والبدائية والديموقراطية . (كانط وسانتيانا وبرتراند رسل وآل) - بسبب مثاليته الترانسندنتالية . الآنسة دى سودبريه (كير) - بسبب رومانسياتها البطولية . سير فيليب سدنى (كير) - بسبب رواية اركاديا بيكون (بابيت) - بسبب اتجاهه العملى المتعارض مع ارسطو ، القديس بولس (جريرسون) - لاقحامه الغيبيات المسيحية فى الحضارة اليونانية . المسيح (هاينه) : فى قوله « ان الرومانتيكية زهرة من المشاعر التى نبتت من دماء المسيح » فيكتور هوجو (أولوين كامبل .. الخ) . افلاطون (جريرسون) هوميروس (وببلى) بسبب الأوديسا . الحية فى جنة عدن (ويبلى) ، لأنها اول من اغرت على التمرد على القانون والنظام .

غنى عن البيان ، بعد احتمال رد هذه الحركة بعينها الى مثل هذه الشخصيات البعيدة الارتباط أن يتعرض المرء عند البحث عن أصل واحد ينطوى تحت قاعدة معينة الى مجابهة طريق مسدود .

وقام المناطقة الخاملون بتفتيت الرومانتيكية الى شذرات ، لا ارتباط فيها بين أى شذرة والشذرات الأخرى . وهم يعتقدون انهم عندما فعلوا ذلك قد اثبتوا خلو الكلمة من أى معنى ... ان كل ما اثبتوه

بالفعل هو تعدد أنواع الرومانتيكية وتعريفاتها .. ولكنهم لم يثبتوا وجود وحدة أساسية بين هذه الأنواع على الاطلاق . هنــاك معان هامة أخرى نابضة بالحياة ، كمعنى الديموقراطية والمسيحية ، تتميز بشمولها وتعقدها ، بحيث يتعذر اجمالها بصــورة مقنعة فى تعاريف القواميس وما عرف عنها من شــدة بساطة وايجاز . وبالرغم من ذلك ، فان هــذه المعانى تناظر حقائق يمكن الافاضــة عنها فى الكلام . وأحس منذ أمد طويل ، بما فى الرومانتيكية من وحدة ، وسط تنوعها ، قراء من أرباب الحساسية الأدبية والخيالية ... اذ لابد أن يكون ... أولئك الذين درسوا رواد الرومانتيكية قد لاحظوا وجود الكثير من التشابه بين نظراتهم رغم الخلافات السطحية ، وكذلك وجود توافق ضرورى فى اتجــاههم نحو الله والانسان والطبيعة ، وفى مبادئهم الخاصة بالفن والأدب .

وافضل موضــع نستطيع أن نكتشف فيه الخصــائص الأساسية لأى حركة أدبية هو تطورها التاريخى ، وكذلك فى القوى المعاديــة التى تنهض لمهاجمتها . وتعرضت ســيادة الرومانتيكيــة للهجوم فى منتصف القرن التاسع عشر ، وثار الشك حول مسلماتها الباقيــة ، فتشكك ماثيو ارنولد على سبيل المثــال من حين لآخر فى الايمــان الرومانتيكى بالطبيعة وكتب يقول :

الطبيعة قاسية ، والانسان مريض بالدم ....

محال أن تدوم صداقة بين الطبيعة والانسان .

ولكن ، وكما سنرى ، لم ينبعث العداء الأساسى الذى صادفته الرومانتيكية من أى صــورة من المشاعر أو الذوق أو الفكر يمكن أن تســمى تسمية منصفة بالكلاسيكية . لهــذا السبب ــ وغيره من الأسباب ــ يبدو من المشكوك فيه وجود أى اختلاف أساسى (مهما وجدت اختلافات ذات أهمية متفاوتة) بين روح الأدب الكلاسيكى العظيم ، والأدب الرومانتيكى العظيم . وكما لا توجد صلة تعارض بين المسيحية ووثنية أفلاطون وأرسطو ، بقدر ما هى صلة تكامل ، كذلك ثمة رابطة تربط بين شكسبير وميلتون والرومانتيكيين ، وبين هوميروس وبيندار واسخيلوس وفرجيل ، وربمــا اتفق على هــذا الرأى المغرمون باليونانيات ككولريدج وشيللى ودى كوينسى .

كان الرومانتيكيون يعون بشدة الاختلاف بين عالمين : العــالم

الأول هو عالم مثالى من الحقيقة والخير والجمال ، وهو عالم أبدى لا متناهى وحقيقى بصورة مطلقة . أما الآخر فعالم الظاهر الفعلى الذى يبدو العالم الوحيد فى نظر البداهة ، ويبدو فى نظر المثالى ، مليئا بكل وضوح بالزيف والجهل والشر والقبح والتعاسة التى تدعوه الى التقزز أو الغضب . وعبر بألمعيته عن حالة العقل الرومانتيكى هـذه ، بايرون ، كما مر بها كل الرومانتيكيين من حين لآخر . ومع هـذا ، فقد انتهت عند أغلبهم بالايمان بأن العالم المثـالى والعالم الفعلى ليسا منفصلين ، كما تزعم البداهـة ، أو أى نوع من المثالية ، المجردة أو الهروبيـة . فالانسان مزود بعقل سام يدعى بالخيال ، يمكنه من ادراك عدم ابتعاد الخير والحق والجمال فى عالم لا يستطاع بلوغه فى هـذه الحياة ، ولكن هـذه المعانى تشترك فى نسيج واحـد مع وجوده الانسـانى وبيئتـه الأرضية . وأسمى مهمة للأدب والفن هو تصوير الانسان وعالمه على هذا النحو ، بصورة تساعد على الكشف بأعلى قدر من الجمـال عن وجود اللامتناهى فى المتناهى ، والمثالى فى الفعلى . ومن ثم ، وعلى الرغم من أن اى تقبل مهذب للأشياء كما هى من دلائل الغفلة ، فان علينا ان نتغلب على اليأس ، واذا امكنا النظر بتعاطف الى جوانب معينـة من الطبيعة ، وخصـائص معينة من الانسان ، فاننا سنهتدى الى الحكمة والقوة . وباختصار ، فان أغلب الرومانتيكيين بعد أن تعرضوا لعضات اليـأس ، اكتشفوا امكان بلوغ السـعادة فى موضـع ما . فاكتشفها وردزورث فى الطبيعة وسمو اخلاق بساطة الحياة ، ولامب فى التنوع الممتع للشخصيات الانسانية ، ووداعة العيش فى المدينة ، واكتشفها سكوت ولاندور فى العصـور التاريخية والأنواع التقليدية من الشخصية ، وكولريدج فى الكشف عن الأبدى فى الأدب ، وكيتس فى الحب الشامل كما يظهر فى الطبيعة والصـداقة والفن ، وكارلايل فى ابداع المثل الأعلى الذى يؤمن به الفرد من أجل الآخرين ، وشيللى فى تأمل المستقبل المجيد للانسانية . ومع ما بين هذه السبل فى البحث عن السعادة من اختلاف (فتنوعها الذى لا نهاية له هو الذى يحول دون الوصـول الى أى تعريف) الا انها تعتمد جميعا على الاعتقاد بأن عالمنا غنى فى بركاته المثالية ، ومن ثم فانه لن يبخل بايواء أفضـل جانب من طبيعة الانسان .

والتعارض والاختلاف الحق قائم من جهة بين الرومانتيكية ، ومن جهة أخرى بين المـادية والعلوم الآلية والدنيوية و « البداهة » فى أحط

معانيها . وزعم أشد الكتاب عداوة للرومانتيكيين ، بما فى ذلك انصار النزعة الانسانية ، والنقاد الجدد ، بأن العلم الحديث قد أثبت عقلانيا استحالة اتباع المعتقدات الرومانتيكية فى الطبيعة والانسان . اذ قال بول المار مور : « الرومانتيكية وهم تصور اللامتناهى فى تيار الطبيعة ذاتها ، بدلا من تصوره بمنأى عن هذا التيار » . وكان سر زعمه هو وغيره من المعارضين للرومانتيكية ، دون ادنى مناقشة ، بأن هذا « وهم » ، هو افتراضهم اخفاق العلم فى الاهتداء الى علامة دالة على وجود غاية روحية أو مثالية فى تيار الظواهر الطبيعية . وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، بدا هذا الافتراض فى نظر العقلانيين وكأنه حقيقة محتومة .

وانبعثت أول بادرة جادة هددت بقاء المعتقدات الرومانتيكية الأساسية من تفسيرات كتاب داروين : « أصل الأنواع ــ ١٨٥٩ » ، وقام أنصار نظريته فى التطور باساءة عرضها ، كما أساء خصومهم فهمها . وزعم أنها تثبت عدم كشف ما يدور فى الطبيعة عن أى دلائل للغائية . فكل ما يحدث خاضع للصدفة ، ولا وجود لأى اتجاه توجيهى ، ولا تدبر ولا حكمة ... أو أى شىء يشبه السلطة الاخلاقية ، أو أى اتجاه يسوق الى الفضيلة . والفكرة الشائعة ــ وان كانت لم تعتمد على أى اساس ــ عن دحض داروين لكل دليل عن وجود خطة لهذا العالم وراء هذا الشك الحديث الذى نما فى الحاضر وتحول الى اقتناع مثير للأسف بخلو الحياة الانسانية خلوا تاما من أى معنى . وركز أتباع داروين على كل شىء يظهر الطبيعة بمظهر المتلاف ، ويكشف عن وحشيتها وقسوتها . ويقول هكسلى بطلهم المغوار : « عالم الحيوان يكاد يتماثل فى مستواه مع عرض للمصارعين » . وأولئك الذين استطاعوا العيش بعد الصراع الوحشى من أجل البقاء هم الأنسب فقط ، بمعنى أنهم أكثرهم أنانية واعتدادا وشراهة ، وأقواهم بنية وأنبههم عقلا .

وجمع فلاسفة هذه المدرسة مادة تكاثرت لديهم ، بدت لهم قادرة على اثبات أن العالم لا يزيد عن كتل بلا لون ولا صوت ولا عطر ، وبأنه بلا جمال ، ويدور بلا غاية خلال الفضاء والزمان اللامتناهيين ، وفقا لقواعد آلية لا تبالى بما يتمناه الانسان أو يتطلع اليه . قال برتراند رسل فى وقت قريب يرجع الى سنة ١٩٢٥ : « الانسان حصيلة علل لا علم سابق لها بالنهاية التى تسعى لتحقيقها . وما اصله

وطريقة نموه ، وآماله ومخاوفه وحبه ومعتقداته الا نتيجة للقاء عرضى بين الذرات » . فالانسان اذن مجرد نتاج مادى ، وعلم النفس برمته فرع من علم وظائف الأعضاء ، ولا ارادة حرة عند الانسان . فهو سجين محكوم عليه بالسجن مدى الحياة فى زنزانة مريعة . وما فنه وأدبه ودينه بأكثر من مخدرات لذيذة تيسر له الهروب من الحقائق الوحشية الى أحلام زائفة . وهو لا يعرف الحقيقة الا عندما يدرس التاريخ الطبيعى والانسانى ، باتباع طرق علمية صارمة ، أى قائمة على فروض آلية حتمية . والوحيد القادر على المعرفة الحقة هو العالم الفزيائى ، ومقلدوه فى العلوم الانسانية . والرومانتيكيون حالمون ، وجمال الطبيعة وهم ، وقيمتها الاخلاقية معدومة . فى مثل هذا العالم الحديث ، أصبح الرومانتيكى أشبه بعاشق كيتس :

شجاع يائس
يتسكع وحيدا فى فتور
حيث ذبلت الحلفاء فى البحيرة
ولا طائر يغرد .

واعقب انتصار هذه الفلسفة المادية ، فى عالم الحياة العملية حربين عالميتين مدمرتين ، وسيطر فى عالم الخيال الأدب المتشاءم والفن المحموم والموسيقى النشاز . والظاهر كأن الانسان بعد أن اطمأن الى أن عالمه جحيم وفوضى قد حاول جعل عالمه الصغير أقرب بقدر الامكان من شكل جهنم ، فأخلاه من كل روح انسانية . وحقق ذلك بقدر ما سمحت له قدراته المحدودة من أعمال شيطانية .

خلال عشرينات هذا القرن ، بل لعله قبل ذلك ، اجتذبت ظواهر كثيرة فى الفيزياء وعلوم الحيوان والأحياء والنفس من انتباه الباحثين بأنه لم يكن يكفى تفسيرها باتباع الفروض المادية . ودعا تقدم المعرفة بالضرورة الى اجراء مراجعة جذرية لفلسفة الطبيعة . واختفى عند وايتهد وسير ارثر ادنجتون وهالدين وجون أومان وجان كرستيان سمطس وآخرين ذلك الازدراء الموجه ضد الأفكار الرومانتيكية الخاصة بالطبيعة والانسان ، الذى ساد جيلين من الزمان . وبعد ظهور اينشتين ورازرفورد وهايزنبرج ، استبعدت الفكرة القائلة بقدرة العلم (وحده)

على رد كل طبيعة الى شيء معروف بصفة قاطعة ، بحيث يستطاع التنبؤ بأحداثها كلها . واعترفت المدرسة الجديدة بوجود حدود لما يستطاع التحقق منه باتباع منهج العلم . وبذلك استعادت مكانتها السامية السالفة تلك المجالات الأخرى من التجربة الانسانية وطرائق البحث الأخرى التى آمن بها الرومانتيكيون . ولم يعد من المستطاع مرة أخرى الدفاع عن القول بأن العلوم وحدها هى التى تحقق الصحة الحقة ، وان الانسانيات والفن والأدب لا تعطى أكثر من حقائق ناقصة ، أو مجرد احلام . فليست الثقافة الانسانية بأقل اهمية من المعرفة العلمية فى هداية البشر ، وهو المعنى الذى أصر الرومانتيكيون على ترديده .

عندما أعاد علم هذه الأيام مراجعة تطور الطبيعة والانسان ، ظهرت حقائق اغفلها اتباع داروين الزائفون ، وبذلك بدت أحداث النظرية الداروينية فى صورة أقل ثورية . نعم لقد لعب الصراع والألم والموت دورهم البشع ، ولكنه لم يكن الدور الأساسى ، كما أعتقد فيما سبق . فلا وجود فى الطبيعة لأى قسوة أو عدم اكتراث اخلاقى لا يستطاع مصادفته عند الانسان ، وان كانت امكانات المنجزات الاخلاقية العليا ميسورة فى حالة الانسان . والمظاهر الوفيرة للتعاون المتبادل او التكافل بين عالم الزهور وعالم « الفونا » ذات مغزى . فهى من دلائل وجود نظام رحيب معتمد على تبادل الصلة وخيره . فمن ناحية البقاء ، لم يكن الأقدر على النجاح عادة الذئاب الضارية والهمج، والسلب والنهب فحسب ، ولكنه بالأحرى كان من نصيب القادر على التكييف والاستجابة والتعاون ، وأولئك الذين ارتقوا بخيالهم وذكائهم بالقدر الكافى الذى يساعدهم على التعلم من التجربة .

لم يكن بزوغ ظواهر حية جديدة فى التطور (أو ما ندعوه بالتقدم) من نتائج الصراع الهمجى وحده . فالصراع يهذب بعض الخصائص التى تدعو الحاجة اليها ، ولكنه لا يخلق الأصالة الخلاقة . والقول بوجود « صراع خلاق » ــ على غرار الفاشيين والشيوعيين ــ سواء فى المستوى المادى أو النفسى ، يعنى التكلم بجهالة عن تاريخ التطور ، لبزوغ ظواهر حياة جديدة من نتائج الحرية : حرية الارتقاء الى صور أكمل واعقد .

ومن غير المستطاع القول بأن الظواهر التى لام يفسرها

الداروينيون الزائفون على الاطلاق ، ولا ارجعوها للصدفة وحدها — ظواهر مثل تكوين العين أو الحركة الآلية المعقدة للطيران ، أو التكافل أو التعاون بين النباتات والحيوانات — قد تقدمت خطوة بخطوة بمحض الصدفة . لقد تطلب ظهورها حدوث تحويرات فى عدة عوامل متبادلة الأثر فى نفس الوقت . وأدرك العلم الحديث والفلسفة الحديثة وجود أساس أو مخطط كلى — كما دعاه سمطس — وراء هذا السيل من أحداث الطبيعة ، أو وجود سورة حيوية أو تطور خلاق ، على حد قول برجسون . وكشفت سيكلوجية الجشطالت (أو الصيغ الكلية) عند قولها « بأن المدركات فى جملتها شىء أكثر من مجرد مكونات مرصوصة » عن اتجاه فكرى مماثل ، كما كشفت عن نفورها من النظرية الآلية أو من القول بأن العالم مجرد شذرات متناثرة ، وبذلك جددت أسس الفلسفة الرومانتيكية .

نبهت مادية القرن التاسع عشر انتباه الانسان الى انحطاط أصله ، اما علم القرن التاسع عشر وفلسفته ، فقد أشار الى التقدم الذى احرزته جميع الكائنات الحية . اذ ركزا على ما حدث من تدرج صاعد فى تطور الكائنات — من أدنى صورها المتمثلة فى الانتقال من الانعكاسات الأولية الى الغرائز المتقدمة الأكثر ادهاشا ، ثم التحقق التدريجى للذكاء ، وبصيرة الخيال . ففى أدنى مراحل الحياة ، كانت هناك علاقة هزيلة بين الكائنات تلاها تطور تقدمى للحياة الجنسية والاجتماعية ، نقلها من حالة مجتمعات معتمدة على الغرائز ، الى المراحل العليا ، حيث يؤلف الأفراد المكتملون النمو ، بوعى وباختيارهم ، بعد ازدياد حساسيتهم ، وبعد تقدمهم بفضل المعاناة بشائر جماعات اجتماعية متعاطفة تتسع روابطها بتقدم الزمان ، وتمثل اكتمال تطور الانسان فى الحرية والمنطق والخيال والحب . وبدت كل هذه المظاهر فى بدايتها متقطعة غير كاملة ، وان كانت رغم ذلك قد استطاعت أن تتعثر وتتلمس طريقها حتى بلغت الكمال . وظهرت المرة تلو الأخرى القدرة على التحسن والرغبة فى الطموح ، وكشف التطور دائما عن وجود حافز للخلق المثمر لشخصيات أكثر حرية واسمى تمتعا بالفردية ، بينها ترابط اختيارى ، فى مجتمعات تهدف الى حماية تقدم هؤلاء الأفراد الأحرار ورعايتهم ، وكثيرا ما تعرض التقدم للعوق بتأثير اضطرابات الطبيعة ، أو حماقات الانسان ، وجرائمه . وان كان من الواضح أن التطور عملية يستطيع الانسان توجيهها بوصفه رائدا له ، كما يستطيع زيادة سرعته نحو مراحل أسمى من الخير الفردى

والاجتماعى . لم يعد ما يذكره العلم الحديث عن التطور خاضعا — كما كان فى القرن التاسع عشر — للتعصب لفكرة انحدار الانسان من القرد . فهو فى أقل تقدير ، يوجه اهتماما مماثلا لامكان ارتقاء الانسان بين الفينة والأخرى الى مراتب العبقرية والبطولة والقداسة .

وكما قال ماكنيل فى كتابه عن الموقف الانسانى (*) وهو كتاب بليغ دال على العلم ، أهمله دارسو الرومانتيكية بغير وجه حق :

« جاءت بنا الطبيعة للوجود اعتمادا على وسائلها ، ورفعتنا فوق عالم الكائنات العضوية ، ومنحتنا الصدارة فى العالم العضوى . نعم لقد رفعتنا بوسائلها الى آفاق فكرية يمكن أن تدرك منها على أقل تقدير الآفاق الأخرى ... والشىء المذهل عند الانسان ، وغير المفهوم الا بقدر ضئيل ، هو امتداد رؤياه ، وتفرده بعشق الأفكار والمثل البعيدة عن بيئته المادية ، أو نشاطه الحيوانى ، البعيدة عن ايحاء هذه البيئة . وان كان هذا هو السبب فى تعلقه بها ، واستعداده لتحمل كل مشقة وحرمان ، والتضحية بملذاته والاستخفاف بأحزانه وشعوره بخيبة الأمل . اذ أنه يجعل قيمتها أسمى من حياته ويظل مخلصا لها حتى الممات ، رائده الايمان العميق بأنه لو لم يوجد شىء يستحق الموت فى سبيله ، فلن يكون هناك شىء يستحق الحياة من أجله » (١) .

هذه كلمات أديب وفيلسوف ، وان كان الاعتقاد بأن الطبيعة قد اهتدت من خلال الانسان الى الوعى بامكاناتها وحريتها قد شارك فيه جوليان هكسلى مع ما عرف عن عقليته من شدة تمسك بالعلم . اذ كتب يقول :

« عماد التاريخ الحديث الأمل . اذ كان التطور البيولوجى بطيئا متلافا الى درجة فظيعة .... فساق الحياة الى العديد من الطرقات المسدودة . ولكنه رغم ذلك قد حقق التقدم .... واستطاع تطور المخ الانسانى أن يغير أبعاد التقدم فى وثبة واحدة . وأصبح بالإمكان الآن

(*) The Human Situation.

(١) ص ٤٣١ ، ٢٠٧ ، ١٩٠ ، ١٩١ من The Human Situation تأليف ماكنيل ديكسون .

نقل الخبرة من جيل لآخر ... واستطاع التطور أن يصبح واعيا عند الانسان .

لا يمثل ماضى تاريخ الانسان اكثر من حقبة صغيرة من الزمان الذى سبق الانسان ... ولا اختلاف بين ارتداداته وبين تعثرات طفل يتعلم المشى ، فكلاهما أمر طبيعى . وامكانات التقدم التى تتكشف بمجرد تفتح عينيه لمجال التطور غير محدودة ... وأخيرا توفرت لنا نظرية متفاءلة عن العالم وحياتنا فيه بدلا من النظرة المتشاءمة ... ولعل تسميتنا لها بالنظرة الارتقائية أفضل من تسميتها بالمتفائلة ، فهى فى اقل تقدير تدعو الى الأمل ، وملهمة من الناحية العملية » (١) .

هذا هو اتجاه العلم اليوم ... ويكاد يكون عكسا كاملا لاتجاه القرن التاسع عشر ، كما انه هدم الأساس العلمى المزعوم لتلك الفلسفة المادية التى جعلت الرومانتيكية تبدو لفترة كعقيدة بعيدة عن العقل .

الرومانتيكية عقيدة أو مجموعة من العقائد التى يعبر عنها بوساطة فن رمزى عاطفى كالأدب على سبيل المثال . وتعتمد حقائقها فى الاكتشاف على الخيال ، لأنها تجتذبه بوجه خاص . ولا تعرف حقائق الرومانتيكية « الاثبات » أو « عدم الاثبات » بأسلوب العلم . ومن المستطاع القول بأن من آثار ثورة الفكر العلمى فى العصر الحالى جعل الرومانتيكية عقيدة فكرية جديرة بالاحترام ، بعد أن كانت قد توقفت عن الاتصاف بذلك لفترة ما . ولقد حرص كولريدج على القول بعدم تعارض الخيال الحق مع العقل ، رغم كونه اشبه بمعبر مستقل موصل للحقائق العليا . واعتقد الرومانتيكيون فى امكان الاعتماد على الأشياء « التى لا ترى كبينات ودلائل » . ولا ينكر العلماء المحدثون دور الكشف الذى قد تحققه مثل هذه الرؤى . يقول البرت اينشتين :

« أجمل ما نصادفه هو ما أحاطه الخفاء . فهو مصدر كل فن وعلم حق . ولا اختلاف بين من تبدو له المشاعر شيئا غريبا ، والذى لم يعد قادرا على التوقف والشعور بالدهشة والتهيب ، وبين أى ميت . أن عينيه مغمضتان . ولقد أسفر التبصر فى أسرار الحياة ،

---

(١) مجموعة I believe جمع فاديان ، ص ١٣٢ .

حتى فى حالات اقترانه بالخوف عن ظهور الدين . ومن المشاعر التى يتركز عليها تديننا الأصيل معرفة أن ما يبدو لنا غير قابل للنفاذ فى أعماقه موجود بالفعل ، وانه سيكشف عن نفسه فى صـــورة اســـمى حكمة وجمال أشد تألقا ، لأن ملكاتنا الخاملة لا تستطيع أن تدركه الا فى أبعد أشكاله أولية ... يكفينى أن أتأمل سر الحياة الواعيـــة التى تعمل على تخليد نفسها مدى الدهر ، وتأمل التكوين العجيب للكون ، الذى لا نستطيع ادراكه الا فى صورة باهتة وان أحاول بتواضع فهم ولو نزر يسير من الذكاء الذى يتكشف فى الطبيعة » .

وهكذا يتابع العالم والرومانتيكى طريقهما المختلف ، بنفس الروح، تجاه نفس الهدف .

هوكس فيرتشايلد

تعاريف الرومانتيكية

يتفق أغلبنا على أن القول باكتشاف حقيقة الكون ، انما يعنى بوجه عام تفسير العالم بطريقة تتواءم مع الغرائز البشرية والمشاعر والرغبات الشخصية . وعند تفسير الكون على هذا النحو ، بطريقة مسايرة للأماني ، يعمل الانسان حسابا لعاملين : لما يعرف ، وما لا يعرف . والعامل الأول مازال ضئيلا للغاية بالنسبة للثانى ، ولابد أن يكون قد بدا أكثر ضآلة من ذلك فى المراحل الأولية من الوجود .

على أن الصور التى أودعتها حواس أسلافنا القدامى فى عقولهم ، قد قامت بحيل عجيبة . اذ انقطعت فى الأحلام وأحلام اليقظة عن سياقها الأصلى ، وألفت صوراً بدت مستحدثة وغريبة أشد الغرابة ، واتصفت بعض هذه الصور باثارتها للرعب ، وان كان البعض الآخر قد تميز بلطفه وتفوقه على أى شيء مستمد مباشرة من تجربة الحس . وبدأ الانسان يلعب لعبا خلاقا بهذه التكوينات العشوائية من الصور ، على غرار الطفل عندما يلهو بمكعباته .. فسمح لها بالتحرك فى نطاق حدود معينة ، كما أمكن استعمال الايحاءات التى أوعزت بها فى بناء تكوينات خيالية من ابتداعه . وتجاوب الانسان بمشاعره مع هذه

The Romantic Quest

الصور الذهنية . وبمرور الزمن ، استخلص منها بعض استنتاجات ، وهكذا احتلت عقله تصورات غامضة تمثل مخاوف أعمق ، ومشاعر حب اسمى ، مما يمكن الاهتداء اليه فى العالم المعروف .

كان تناول الانسان تناولا خلاقا للصور الأولي التى راودته ، لا شعوريا ، الى حد كبير . فلم يكن الانسان على أقل تقدير ، على دراية حقيقية بما يفعله . ولو أنه عرف من البداية ، أنه هو بالذات الذى صنع هذه المعانى ، من شذرات قليلة مما هو معروف ، لتغير تاريخه ، عما أصبح عليه . ولكنه لم يعرف الا أن عقله مشحون بأشياء أفضل مما يستطيع ادراكه فى العالم المحيط به . ولما لم تجىء هذه الأشياء من « المعروف » ، فلابد اذن أن تكون قد جاءت من المجهول . واذا كان المجهول هو مصدر هذه المعانى المؤثرة ، فلابد أن يكون هذا المجهول ، على وجه ما ، أقيم واسمى من المعروف . وهكذا تحول المجهول الى ما فوق الطبيعة ، والى غاية يتردد فيها صدى الله عندما ينادى الانسان اسم « الدكتور وود » ، على سبيل المثال . وفى تفسير الحياة الخاضعة للأمانى ، أصبح المجهول خيرا من المعروف . فهو بخلاف المعروف ، لا يبوح للانسان اطلاقا بما يكره سماعه ، كما أنه لا يوحى له بأن العالم لا يعمل لخيره . وأقصر طريق للوصول الى أى نتيجة مستحبة ليس بالبحث عنها فى المعروف ، بل بوضعها فى المجهول ثم استرجاعها منه ثانية .

ومنذ ذلك الحين ، شعر الانسان بالهيبة عند النظر الى المجهول ، وأشعرته أسراره بمتعة واثارة . ولا يقتصر الانسان على ملء المجهول بالمخاوف التى يخشاها ، ولكنه يضفى عليه الجمال والمحبة والرعاية الاخلاقية التى يتلهف اليها . وانعكست هذه المجردات على المجهول ، فى شكل صور مشخصة بوجه خاص ... اذ حاول الانسان طويلا أن يضفى على المجهول شيئا من الرسوخ والصلابة التى يتميز بها المعروف . نعم لم يملأ الانسان المجهول بأوهامه فحسب ، بل جعل هذه الأوهام أيضا تبدو مشخصة ذات طابع مميز بقدر المستطاع .

.... أما ما يقابل هذا الاتجاه فهو صبغ الواقع بالصبغة المثالية ، ومن هنا تغلغلت فى « المعروف » مؤثرات افترض انبعاثها من المجهول . ومضى ردح من الزمن أستعملت فيه هذه المتساميات عن الواقع ، بعد تغلغلها فى هذا الواقع فى محاولات أكثر وعيا لتفسير

الحياة تفسيرا متجاوبا مع العاطفة والأماني . وساعد ذلك على التلطيف من صلابة مقاومة « المعروف بتطعيمه بسر المجهول وسحره وتمكين الانسان من تصور الربيع كشيء أكثر مما هو » .

***

اجسر على القول بأن النظرة الموهومة للحياة التي تمخضت عن تداخل المعروف والمجهول ، أو الطبيعي وما فوق الطبيعي ، هي دعامة العنصر الرومانتيكي في الفكر الانساني . وتكاد هذه الظاهرة ، كما فسرت حتى الآن ، أن تكون عالمية ، بحيث يصح اعتبارها نزعة من نزعات الفكر . اذ لا يخلو منها اى كائن انساني ، وان توافرت عند البعض بقدر أقل من توافرها عند الآخرين . ولقد قامت منذ فجر العقل بدور هام في الفنون الجميلة والدين والميتافزيقا ، وفي التلمسات الأولى للعلم ، على أقل تقدير . واستحدث الانسان شيئا فشيئا معايير نقدية ومذاهب لاهوتية وفلسفية ومناهج في البحث العلمي ، استطاعت بفضل تفرقتهاالراسخة بين الطبيعي والمتسامي عن الطبيعي ، ايقاف العنصر الرومانتيكي عند حده . ومع هـذا فالدافع باق . فهو أعرق وأعمق من العقل أو الخيال العقلاني ، كما أنه عزيز على قلب الانسان . ولو أردنا اختراع كلمة فلنسم هـذه السمة الرومانتيكيـة الغريزية للعقل « بالاستعداد الرومانتيكي »(*) .

في اى الأحوال يتحول الاستعداد الرومانتيكي الى رومانتيكية ؟ . تتطلب الرومانتيكيـة بيئة فكريـة يستطاع فيهـا الاستمتاع بالوهم الرومانتيكي بغير دراية معوقة بأنه وهمي . وفي الحالات التي تتطلب فيها المحافظـة على الوهم محاولة واعية تظهر فيها ملامح من المراوغة والدفاع والتحدى ، هنا يتحول الاستعداد الرومانتيكي الى رومانتيكية . ويسلم أى مخلص ، عندما يتأمل ما حوله هذه الأيام ، بأن ما يعترض سبيل رغبته في الوهم الرومانتيكي هو العوائق الجـادة التي يمكن اجمالها في كلمة « العلم » . ولا أعني بذلك ان اى كشف علمي معين قد جعل من المستحيل ابقاء اى اعتقاد معين . ان ما أعنيه هو القول بأن ما يعوق الرغبة الأولية في أحداث تمـازج بين الطبيعي وما فوق الطبيعي هو دراسـة الكون كعالم تسوده القواعد الطبيعية البحتـة ودراسة الانسان ككائن يتبع هذا الكون تبعية كاملة ، ودراسة العمليات السيكلوجية التي ساقت الانسان الى تخيل وجود عالم من الوجود

(*) Romanticity

مختلف واسمى . وما يمزق الانسان الحديث هو الصراع بين الرغبة فى المعرفة ، ورغبة الاستغراق فى الحلم . فلقد حققت له الرغبة الأولى الراحة والكفاءة ومنحته بعض السيطرة على قوى الطبيعة ، وحررت عقله من الكثير من الخزعبلات المعذبة ، وان كانت قد فرضت عليه شيئا فشيئا نظرة للحياة قيدت استمتاعه بالاستعداد الرومانتيكى .

كم نحن نتقبل فى سرعة الثمار العملية للعلم ، وكم نتصف بالبطء عند تقبلنا لمتضمناته الفلسفية . وكم نتحمس فى القرن العشرين رغم روحه العقلانية للاندفاع من اى ثغرة من ثغرات الجهل التى تساعدنا على التحايل على العقل .

ومع هذا فرغم قلة معرفة الانسان بطبيعة الأشياء ، الا أن هذه المعرفة قد بدأت منذ وقت بعيد ... قبل هذا القرن . ونحن لم نواجه هذا الموقف على حين غرة ، اذ تعرض التعطش للوهم الرومانتيكى لتهديد متزايد من أثر كل تقدم أحرزناه فى فهمنا للطبيعة . ولكن الرسم البيانى للمعرفة يبدو فى صورة تموجات أكثر مما يبدو فى صورة خط صاعد مستقيم ، فمن هنا يتبين وجود ارتباط بين شدة وضعف رعاية الاتجاه الرومانتيكى وحمايته ، وبين قوة الواقع ، كما واجهته العهود المختلفة . وبغير محاولة القيام بالمهمة المستحيلة الخاصة بتتبع التاريخ الكامل للموضوع ، ربما أمكننا الاهتداء فى غسق عصر النهضة الى المصادر المباشرة لما سماه ماتيو ارنولد « هذا المرض الغريب للحياة الحديثة » . واحس « الاستعداد الرومانتيكى » الاليزابثى مع وثوقه بنفسه بالقلق فى العالم كما صوره العلم الحديث . وافسح الشاعر سبنسر الطريق للشاعر « دون » ، كما أفسحت رواية « كما تشتهى » الطريق « لدقة بدقة » (وكلاهما لشكسبير) . وبرغم ما يبدو فى تفسير القرن التاسع عشر لهاملت من تجاوز للاختلاف فى الزمان فى عدة نواح ، الا أن هناك نواحى مشتركة عديدة اشترك فيها العصر الاليزابثى مع الكثير من أوجاع العالم (*) البيرونية . وعندما أراد أولدس هكسلى اختيار شعار لعنوان الصفحة الأولى من أحد كتبه (**) ، أمكنه الاهتداء اليه فى رواية « مصطفى » لفلك جريفيل :

(*) Weltschmerz

(**) Point counter point

يا لأحوال الانسانيــة المضجرة .

فهى تنبع فى الأصل قانونا ، وتتقيد فى سلوكها بآخر .

التفاهة فى دمها ، وان كانت تحرمهــا .

وخلقت عليلة ، وتؤمر باكتساب الصحــة .

ما الذى عنته الطبيعة يا ترى بهذه القواعد المشتتة .

بين العقل والمشاعر ، علة انقسام النفس ؟

وربما امكن لهكسلى ايضــا أن يهتدى أثنــاء تنقيبه الى البيتين المتجهمين الآتيين :

لو أن الطبيعة لا تشعر بمتعة اراقة الدماء ،

لخلقت طرقا أســهل للوصول الى الخير .

أو ربما فى وسعه الاستشهاد بكورس « الترتار » المعروف بدرجة اقــل :

ثمة خزعبلات بعيدة الانتشار ، تمثل أمجد صور للضعف.

تنبع من أهواء الانسانية ومشاعرها القلقة العميقة

يا الهى كنت أوثر أن أوضــع فى صــدفة

فأشعر بأن هذا الفضاء الذى لا ينتهى كله ملكى ، لولا ما ينتابنى من احلام فظيعة .

على الرغم من أن القرن السابع عشر لم يكن على دراية بالنتائج الحقيقية المتضمنة ، الا انه قد لجأ الى طرق مختلفة للخــلاص من هذه الأحــلام المفزعة بدت فى طيش أعمــال ، (الزعيم الكالفنى الفرنسى) جان كافالييــه فى الولع « الميتافــزيقى » وفى التمســك التطهــيرى بأصول الدين ، وبدت فى محاولة ملتون التوفيق بين حركة التطهــير وتقاليد النهضة العظيمة . وفى نفس الوقت ، حدث تقدم فى العلم . وما أوفى القرن على نهايته حتى انخفض منسوب الروح الرومانتيكيــة ، وشعر النــاس بالعرفان للنفع العملى الذى حققــه العلم ، ولطف من خشونة متضمناته العامة استيعابه فى نسق من العقلانيــة المشبعة بروح الهندسة . وربما جاز تفسير هذه العقلانية بأنها حل وسط بين

العلم والاتجاه المعارض للعلم . فرغم ما فيها من نظــام منطقى آلى ، الا انها احتوت قدرا كبيرا من القبليات وأفكار المنى ، كان فيه الكفاية لحماية أنصارها من أية حقائق غير مرغوبة . وحقق هــذا المذهب العقلانى قرابة الخمسين سنة السلام والهدوء والثقة فى التقدم المــادى والفكرى والثقة فى المدنيــة والبداهة والكلاسيكية المنتحلة . وهجع « الاستعداد الرومانتيكى » ، وان كان قــد تعرض للاثارة والقلق فى احلامه المتقطعة

كان من المقدر أن ينتهى الحل الوسط العقلانى بالاخفاق . فهو وسط مصطنع فاتر بين طرفين شــديدى الحيويــة . وبتقدم القرن الثــامن عشر ، ازداد استقلال هــذين القطبين ، وازداد ميلهمــا الى التنافر . وتخلص العلم من قيود المدرسية ، واتخذ طابعه الحــق . أما « الاستعداد الرومانتيكى » ، بقلقه الغامض ، فقد زادت ملامحه وضوحا بعد مواجهته لعدو محدد المعالم ، فوسع خطاه ، وقــام بحماية الرومانتيكية عن طريق الدفاع والهجوم .

فى الحديث عن القرن الثامن عشر ، سلمت بوجود عادة فى القرن الثامن عشر لتشخيص النزعات فى مسميات مختلفة . ولم يحتو هــذا العصر بطبيعة الحــال على محاربين ينتمون الى نزعات باسم العقلانية الهندسية والتجريبية العلمية والرومانتيكية . فلقد احتوى على كائنات بشرية لم يتجسم فى اى كائن منها أية نزعة واحدة . وليس من شك فى أن فــكر اى رومانتيكى فى ذلك العصر كان ملونا بلونى العقلانيــة المجردة ، والتجريبية العلمية . ومع هــذا ، وبحلول منتصف القرن ، بدأ حافز الوهم يتخذ مظهر القوة الفلسفية المعاديــة عن وعى للعــلم والعنصر العلمى فى العقلانية . ومنذ ذلك الحين حتى الآن ، انهمكت الروح الرومانتيكية الانسان أما بصــورة دالة على المراوغة ، أو على التحدى واما بطريقة يائسة حزينة أو بصورة دالة على الايمان الظافر ، فى محاولة للبحث عن شيء من التناظر بين الواقع والرغبة .

اسمحوا لى اذن أن اقترح التعريف الآتى : **الرومانتيكيــة هى محاولة فى مواجهة العوائق الواقعية المتزايدة ، للاحتفاظ — أى تبرير — تلك النظرة الموهومة عن العــالم والحياة ، التى تجىء نتيجــة لمزج خيالى بين المــالوف والغريب ، وبين المعروف وغير المعروف ، والواقعى والمثــالى ، والمتنــاهى واللامتناهى ، والمــادى والروحى ، والطبيعى**

وما فوق الطبيعى . ليست الأزواج السالفة من المصطلحات متساوية طبعا فى المعنى . فهى تمثل سبلا مختلفة لصور كشف الدافع الرومانتيكى عن نفسه فى الأمزجة المختلفة . والتركيز على الأطراف الأولى فى هذه الازدواج قد يجىء بما يسمى العنصر « غير المتعالى » من الرومانتيكية . أما التركيز على الأطراف الثانية فيؤلف العنصر « المتعالى » منها .

من العبث ان نتوقع أن ينطبق هذا التعريف أو أى تعريف آخر على كل عمل مؤلف ما بين ١٧٣٠ و ١٨٣٠ . فمنذا الذى يستطيع أن يستحدث قاعدة تنطبق على الفترة ما بين ١٨٨٠ و ١٩٣٠ ، قادرة على تغطية كل شخصياتها واتجاهاتها ؟ نعم لم يتأثر كل كاتب فى العصر موضوع دراستنا تأثرا قويا بالحافز الرومانتيكى ــ تأمل كراب وجان أوستين على سبيل المثال . فهناك على الدوام شخصيات تبدو بعيدة نسبيا عن الرومانتيكية ، اما لأنها كانت على دراية بسيطة بما يتسامى على الطبيعة ، أو لأنها تميل بطبعها لاقامة حد بين ما يتجاوز الطبيعة ، والطبيعة . ولسنا فى حاجة الى افتراض تأثر حتى الكتاب الرومانتيكيين بلا منازع تأثرا شديدا بالرغبة فى الوهم فى كل مرة وضعوا فيها اقلامهم على الورق ، أو انهم كانوا على الدوام يهاجمون عن وعى القوى التى حولت « الاستعداد الرومانتيكى » الى رومانتيكية . فالرومانتيكيون لا يثبتون على الروح الرومانتيكية كما لا يتبع العلماء دائما روح العلم . وينبغى أيضا الاعتراف بوجود مستويات مختلفة من العمق والشدة فى الدافع الرومانتيكى ، الذى قد يرتفع الى حالة اشتهاء بليك الطيتانى لعقد زيجة بين المتناهى واللامتناهى ، أو ينخفض الى ميل وديع غريب ــ كالذى ظهر عند « تشارلز لامب » ــ لفرض السحر على ما هو مألوف . غير انه بعد التسليم بكل هذه الاستثناءات والتحفظات ، سيتبين ان الرغبة فى المحافظةعلى بعض جوانب من الوهم الرومانتيكى فى مواجهة العوائق التى قدمتها العقلانية والتجريبية كانت سائدة للغاية ، بحيث بدت كعلامة مميزة لأدب ما بين ١٧٨٠ ، ١٨٣٠ .

ويسعى التعريف المقترح للغوص الى ما هو أعمق من التعاريف المختلفة التى أكدت جانبا واحدا من الرومانتيكية ، كالقول بأنها رجوع الى الطبيعة ، أو اعادة احياء الاهتمام بالماضى ، أو التحرر فى الأدب ، أو الولع بالعجائب أو غلبة الخيال فى الأدب . وهكذا تطلب الأمر فى

سبيل البحث عن أصل قد ترتبط به كل هذه التعاريف ، الاعتماد عند التعريف على الدافع السيكلوجى ، بدلا من الاعتماد على التعبير الأدبى، وان صح القول بأن شكل الأدب الرومانتيكي وأسلوبه كانا أنسب نتاج للرومانتيكية ، كما عرفت هنا ، فالأدب الرومانتيكى هو نوع الأدب الذى يتوقع من شخص يحيا ويتطلع للحياة فى ضوء الوهم الرومانتيكى .

يعتقد أحد الأصدقاء ان هذا التعريف متسع للغاية ، مما يحول دون نفعه ، لأنه جعل الرومانتيكية تغطى كل فن ودين ، وكل الانفعالات السامية . على أنه يتحتم علينا التفرقة بين محاولات تطويع المواد الفنية والسلوك الانسانى لتحقيق مثل أعلى ، وذلك الخلط بين الحقيقة والحلم المعروف عن الرومانتيكية . وليس من شك فى وجود عنصر رومانتيكى كبير يدخل فى أصل النشاطات المثالية الخلاقة للعقل ، وان كان هذا الأصل بعد نهوض الحضارة العقلانية ، قد ترك جانبا بلا تردد ، رغم ما أثار من ألم . ولا جدال فى وجود أشكال من التعبير الفنى الآن لا تعتمد بأى حال على الخلط بين الطبيعى وما فوق الطبيعى ، كما لا يصح القول بأن أحط مثل للانسان الحديث هى التى تتضمن تفسيرا عقلانيا للتجربة الإنسانية بدلا من تضمنها تفسيرا خرافيا متجها الى التسامى عن هذه التجربة . وما أقوله عن الدين اقل وثوقا من ذلك ، وربما فضلت قبول أحكام أرباب التجارب الدينية الأخصب من تجربتى . ويبدو لى أن أى دين جماهيرى ينزع الى التطرف الرومانتيكى ، عندما لا يقتصر على ناحية الدعوة الاخلاقية . ومع هذا فما من شك فى وجود فلسفات لا رومانتيكية للدين ، بل ومتعارضة مع الرومانتيكية . أما الى أى حد ترضى هذه النظرات اللاهوتية الرغبات البشرية الفطرية فمسألة يتحتم ترك الاجابة عنها للآخرين .

مهما بدا فى هذا التعريف من اتساع ، فانه يعد أكثر تخصصا من تلك التعاريف التى حاول الجمع بينها . فهو يشير الى سبب رجوع الرومانتيكيين الى الطبيعة ، وحالهم عندما يفعلون ذلك ، وسبب احيائهم لأدب القرون الوسطى ، واضافة الغرابة الى الجمال . ولن يستطاع أبدا تعريف الرومانيكية بطريقة ترضى الجميع . ومع هذا فبالنسبة لما عنيت به ، قد استطاع هذا الشرح الاحاطة بكل النزعات التى يستطاع اعتبارها رومانتيكية ، وان كان لم يكذب التنوع الذى تكشف به الروح الرومانتيكية عن نفسها فى الأدب ... على هذا

اذا أمكنــك الشــعور بوجود رومانتيكية واحــدة كامنة وراء هــذه الرومانتيكيات رغم تنوعها ، فانني سأشعر بأنني وفقت فيما قمت به ، أما اذا لم تشعر بذلك ، فلابد اذن من أن نتفق على ألا نتفق .

ينبغي أن يطمئن أولئك الذين يرضــون عن هــذا التعــريف للرومانتيكية ، وان كانوا لا يرضون عن النظرية المتحاملة نوعا ، والتي اعتمد عليها عند صياغته ، الى امكان التوفيق بين نفس التعريف وبين تحاملات مختلفة . فمن المستطاع الشعور بوجوب اعتماد حياة أي انسان سليم العقل من أهل العالم الحديث على قبول النزعة (الطبيعانية) المطلقة البحتة ، وانه بمجرد أن بدأت النزعة (الطبيعانية) الخالصة تحدد معالمها استولت عليها الرومانتيكية ، وحولتها الى شيء بعيد النقاء ، بحيث تعذر تنقيتها منذ ذلك الحين حتى الآن . على أنه من المستطاع بالمثل الشعور بأن النزعة الطبيعانية لعنة تم انقاذ البشرية منها بفضل الرومانتيكية بعد أن ارتفعت بها ، وأحدثت تآلفا بينهــا وبين المثــل الروحية . ولا وجود لاجابة صحيحة سهلة عن هذه المسألة تستطيعون تدوينها في مذكراتكم .

ثمة سؤال واحد أؤكد انكم ستوجهونه الي ، وربما أمكن الاجابة عنه على الفور . الا يعرض العلم الآن الوفير من النظريات الدالة على اتباع النظرة الرومانتيكية للحياة ؟ (رغم الروح التي بدت في قصيدة روبنســون جيفرز عن العــلم ، وفي كتــاب الســلوك الحــديث (*) لكروتش (**)) . لعل هــذا يعتمد على نوع العلم المقصود . فالعلوم التي تتناول جسم الانسان وعقله ، والعالم كمــا يظهر لحواســنا ، مازالت تجمع الأدلة المتعارضة أشد تعارض مع الوهم الرومانتيكي . ومن ناحية أخرى ، شجعت الفزياء الرياضية الحديثة على ظهور روح مثالية يستطيع الرومانتيكي الانتفاع بها في تأييد رغبته في الاستغراق في أحلامه . فالواقع أن الخلط بين ما هو فزيقي ، وما هو ميتافزيقي في كتب مثل كتاب ادنجتون « طبيعة العالم الفزيقي » من الأمثلة الطريفة المؤيدة لتعريفنا للرومانتيكية ولم تجيء الفزيقا الحديثــة بأي دليل يؤيد أية نظرية دينية أو فلسفية ، ولكنها عندما فتحت فجوات من الغيبيات في عالمهــا ذي الأبعــاد الأربعة ، فانها قد هيــأت الفرصــة

(*) The Modern Temper

(**) J.W. Krutch.

للاسترسال فى معتقدات كانت قد تعرضت للشلل بصورة قاطعة فى عالم نيوتن المحكم الصغير .

لاشك أن رومانتيكية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مدينة بسموها وسخفها – من ناحية – للرغبة فى محاربة العلم عندما تتسم نظرته بنقصها وعرضيتها . اذ خشى أن يقوم العلم بالتزويد بتفسير واضح جاف لكل شيء . وتضاءلت هذه المخاوف بطبيعة الحال ، بعد أن اتجهت كل العلوم الى التواضع والاجتهاد ، وقضى على الانشقاق الجامد القديم بين الفكر والشعور ، واهتدت العجائب الى موضع حتى فى المعمل . ولم يعد هناك معنى للاعتقاد بأن العلم سيقضى على المشاعر الانسانية .

على ان « المشاعر » و « الرومانتيكية » ليسا بالكلمتين المترادفتين: والظاهر ان هناك عداء مستحكما مازال باقيا بين التغيرات التاريخية فى العالم واتجاه الانسان الى العلم ، أى بين الروح العلمية ونوع الوهم المميز الذى يعد جوهر الرومانتيكية . ولم يعد العلم يقلق الرومانتيكى بالتهديد بتفسير كل شيء . والأصح هو أن ضيق رومانتيكيى القرن العشرين انما يرجع الى الخوف من عدم وجود سبل اخرى لتفسير الكون ، بعد ان عجز العلم نفسه عن ذلك . فلدينا الكثير من الأسرار ، وان لم تكن هناك أعذار صحيحة فى بقائها كذلك . نعم هناك عدد لا نهاية له من الأشياء التى لا نعرفها ، ولكن الأشياء التى نعرفها قد جعلت من العسير انطواء ما نجهله تحت تصورنا للخوارق . كما جعلت من العسير الربط بين تصوراتنا عن الخوارق ومعرفتنا بالعالم الخارجى ، ومن هنا فبالرغم من عدم وجود انسان عاقل هذه الأيام يزعم أن العلم يمنعه من الوقوع فى الحب ، أو من الأعجاب بقوس قزح ، الا أن الوهم الرومانتيكى ، كما يبدو لى قد أصبح مهددا تهديدا خطيرا أكثر من أى وقت مضى .

ومع هذا فلن يتفق الجميع على هذا الرأى . وفى الحق لقد بلغت حالة العلم والفلسفة والدين حاليا حدا كبيرا من الاضطراب بحيث يتعذر علينا القول بوجود اتجاه عقلى واحد سائد بوجه عام . ومن هنا فسوف أشعر بغاية الرضا اذا أنا نجحت فى حثك على الاهتمام بمعتقداتى الخاصة بالرومانتيكية باعتبارها مسألة تاريخية بحتة . أما كيف يشعر الناس فى الحاضر وكيف يشعرون فى المستقبل فمسائل تثير جدلا ،

وان كنت متيقنا الى حد كبير بأنهم منذ أواخر عصر النهضة حتى الماضى القريب قد شعروا الى حد ما مثلما قلت .

انبعثت هذه المحاولة للتعريف ، من الرغبة فى الاهتداء الى أصل مشترك للنزعة الطبيعية (الطبيعانية) الرومانتيكية ، وولع الرومانتيكية بالقرون الوسطى . ولابد ان تكون الفصول السابقة من الكتاب (*) قد أوضحت توضيحا كافيا العلاقة بين النزعة الطبيعية الرومانتيكية والتعريف المقترح . ويفسر نفس التعريف لماذا اتجه الرومانتيكيون الى الأعجاب بعصر (العصر الوسيط) انطلق على سجيته فى الجمع بين المألوف والغريب والطبيعى والخوارق . وتبعا لوجهة النظر المعروضة هنا : الرومانتيكية سعى وراء الوهم . وقد ينشد هذا الوهم فى خوارق الطبيعة ، وربما نشد فى عصور لم يرغم فيها الاستعداد الرومانتيكى على التحول الى رومانتيكية . وأخيرا فانه قد ينشد فى خيال الانسان ذاته : الموضع الصحيح لتحويل الأحلام الى حقائق ، والحقائق الى أحلام .

(*) The Romantic Quest

هربرت ريد

مقدمة
(السيريالية ومبدأ الرومانتيكية)

لن يشعر اى ناقد ذو خبرة لدى مناقشته لمصطلحى « رومانتيكية » و « كلاسيكية » بغير الازورار . فلم يثر اى موضوع جدلا شديدا مثل هذا منذ اجهد المدرسيون انفسهم فى بحث مسألة « الاسمية » . لم اقم باستئناف الجدل مرة أخرى (وهو ما يعنى اننى سحبت كلماتى التى قلتها فى الاستهلال) الا لأننى أعتقد أن السيريالية قد حسمت هذه المسألة . فمادام قد نظر الى الرومانتيكية والكلاسيكية كاتجاهين بديلين ومعسكرين متنافسين ، يعتنق كل منهما عقيدة ما ، كان من غير المستغرب حدوث صراع متواصل بينهما ، الرابح فيه هو النقاد . والواقع ان ما حاولت السيريالية القيام به هو حسم هذا النزاع ، لا باستحداث قوة موفقة — كما توقعت فيما سبق — كنت على استعداد لتسميتها « بالعقل » أو « النزعة الانسانية » ، وانما بتصفية الكلاسيكية واثبات انها غير ذات موضوع ، وذات تأثير مخدر ، ومتعارضة مع دوافع الخلق . فالكلاسيكية — كما يجب ان يتبين بلا مقدمات اخرى تمثل لنا الآن — ولقد مثلت ذلك دائما — قوى القمع . الكلاسيكية هى النظير الفكرى للطغيان السياسى . اذ قامت بهذا الدور فى العالم القديم

من كتاب « السيريالية » لأندريه بريتون وآخرين (١٩٣٦) .

وفى امبراطوريات العصور الوسطى . واستحدثت مرة أخرى للتعبير عن دكتاتوريات عصر النهضة . ومنذ ذلك العهد أصبحت العقيدة الرسمية للرأسمالية . وحيثما يوجد دماء للشهداء تلطخ الأرض ، سترى عمودا عن الأعمدة الدوريانية أو لعلك واجد تمثالا لمنيرفا .

لم يكن الأكاديميون من نقادنا على غير دراية بهذا الاتجاه فى الرأى، وان كانوا قد اتفقوا بطبيعة الحال على تزيين الجثة التى حنطوها ، بالألوان الحية . كثيرا ما أثنيت على صقل تناول السير هربرت جريرسون لهذه المشكلة ، لمشابهته لبرونتيير ، واتباعه نفس حده الفاصل الأساسى، فهو لم يبد بعيدا عن التعاطف كلية مع الرومانتيكية ، وان كانت هناك مسألة خاصة بالقيم المتضمنة كان من الواجب حسمها .

(هنا استشهد ريد بما قاله جريرسون عن الكلاسيكية الرومانتيكبة — انظر فيما سبق بين ٣٩ — ٥٨)

ترجع خطورة هذا البرهان بوجه خاص الى زيف أساسه المنطقى الذى ارتكن على الاعتقاد فى وجود نوع معين من المجتمع يتسم بتوافقه أو بنظامه الطبيعى أو بتوازن قواه ، أو بحالته المتوازنة ، وبدا كل انحراف عن هذا المعيار دليلا على الشذوذ أو الانحلال أو الثورية . والواقع أن كل ما تمثله مثل هذه الأنواع من المجتمع هو سيطرة طبقة معينة أو السيطرة الاقتصادية لهذه الطبقة ، وسيطرتها على الحضارة بالتبعية ، ويلزم لتحقيق الثبات فى مثل هذا المجتمع وجود اطراد معين فى الأفكار وطرائق التعبير . وكلما قلت حداثة هذه الأفكار وسبل التعبير كان هذا أفضل . ان هذا يفسر الرجوع الدائم الى معايير الفن الكلاسيكى لأن هذه المعايير (ونسميها فى فن العمارة orders) هى الانماط النموذجية للنظام والاتساق والتماثل والتوازن والتآلف وجميع خصائص السكون فى الكائنات اللاعضوية . انها تصورات فكرية تتحكم أو تقمع الغرائز الحيوية التى يعتمد عليها النمو ، وبالتالى التغيير ، ولا تمثل بأى معنى أى تفضيل معتمد على الحرية ، ولكنها مجرد مثل مفروضة .

والمغالطة التى نبحثها منطقية فى أصلها . انها سفسطة نظر فيها الى حدين على أنهما متضادان جدليا (ديالكتيكيا) بينما هما فى الواقع يمثلان نوعين من الفعل ورد الفعل . ان هذا الفارق عظيم الأهمية ،

ويتسبب اغفاله فى وقوع الكثير من الاضطراب . ففى الجدل (الديالكتيك) : الدعوى ونقيض الدعوى ، وافعتان موضوعيتان ، وترجع ضرورة الوصول الى حل أو مركب يجمعهما الى التناقض الموجود بالفعل بينهما . ولكن كلمة « كلاسيكى » وكلمة « رومانتيكى » لا تمثلان مثل هذا التناقض . فهما تناظران الثمرة والبذرة ، والقشرة واللب . فهناك مبدأ للحياة والخلق والتحرر . هذا المبدأ هو الروح الرومانتيكية ، وهناك مبدأ للنظام والتوجيه والقمع . هذا المبدأ هو الروح الكلاسيكية . بالطبع ثمة غاية ما وراء هذا المبدأ الأخير . فالغرائز تكبح لصالح مثل معين أو مجموعة من القيم ، وان كان التحليل قد أثبت تحوله دائما للدفاع عن تكوين معين ما فى المجتمع ، وتثبيت أقدام حكم طبقة معينة . والقول بوجود هوية بين الرومانتيكية والثورة ، كما فعل جريرسون صحيح للغاية ، كتعميم تاريخى ، ولكن القيم المتضمنه تتعرض للمسخ ، اذا تصورت مثل هذه الثورة بمعنى أدبى أو أكاديمى بحت . وربما كان القول بوجود هوية بين الرومانتيكية والفنان ، وبين الكلاسيكية والمجتمع أقرب للحقيقة باعتبار الكلاسيكية ممثلة للنظرة السياسية الى الفن ، التى يتوقع قيام الفنان بالتوافق معها

لعله من الأفضل ان يصد على الفور النقد الذى يفسر هذا الكلام على انه يعنى ظهور الفنان بمظهر صاحب النزعة الفردية الواقع فى صراع مع المجتمع — وهذا صحيح الى حد ما كما بينت فى موضع آخر (١) — لأن ما يتحكم فى الشخصية الذهنية للفنان فى الأصل هو الاخفاق فى التكيف الاجتماعى ، وان كان جهد الفنان كله يتجه الى اعادة التوافق مع المجتمع ، وما يقدمه للمجتمع ليس حقيبة ممتلئة بحيله ولوازمه ، ولكنه بالأحرى بعض العلم بالأسرار التى اقترب منها . انها أسرار النفس المدفونة فى كل انسان على السواء ، وان كانت حساسية الفنان وحدها هى القادرة على كشفها لنا فى كل مظاهرها الفعلية . هذه « النفس » ليست كما نتخيلها شيئا شخصيا خاضعا لسيطرتنا . فهى مؤلفة الى حد كبير من عناصر من اللاشعور . وكلما ازدادت معرفتنا باللاشعور ، ازداد ظهورها بمظهر الشيء الجماعى . فالواقع انها « عالم من العواطف والمشاعر المشتركة ... والحقائق الكلية » ، أى مماثلة للعالم الذى زعم جريرسون أنه وقف على الفنان الكلاسيكى . ولكن بينما لا تزيد الحقائق الكلية فى الكلاسيكية عن أكثر

---

(١) الفصل السادس من Art and Society

من تحاملات مؤقتة لعصر من العصور ، فان الحقائق الكلية للرومانتيكية معاصرة لوعي البشرية المتطور .

بهذا المعنى تكون السيريالية اذن اعادة تأكيد للمبدأ الرومانتيكي . وعلى الرغم من أن الشعراء والمصورين فى كل العصور قد تشبثوا بالاعتقاد بالدور الالهامى لمواهبهم . بل وبتسلطها ، وبذلك دحضوا بالأفعال ، ان لم يكن بالكلمات ، القيود الصارمة للنظرية الكلاسيكية ، الا انهم لم يكتشفوا أنهم فى موقف يساعدهم على وضع أساس علمى لمعتقداتهم وممارساتهم الا الآن ، بمعونة الديالكتيك الحديث وعلم النفس الحديث ، المتمثلين عند ماركس وفرويد . ومن هنا بدأ نشاط خلاق بصير متواصل قواعده الوحيدة هى قواعد حركته الديناميـة .

قبل الانتقال الى بحث أدق لمبدأ الرومانتيكية ، كما ظهر بالفعل فى الفن والأدب الانجليزى ، بقى تفسير وحيد آخر للتعارض بين الكلاسيكى والرومانتيكى يستحق أن يشار اليه ، وبخاصة لأنه قد استطاع الاهتداء الى تبرير له فى علم النفس الحديث . واقصد بذلك النظرية القائلة بأن المصطلحين يناظران التفرقة العامة بين نموذجى الشخصية المتفتحة والشخصية المنطوية فى علم النفس الحديث . والمقارنة تكاد تكون صحيحة كل الصحة من ناحية ارتباطها بنوعى الشخصيتين المشار اليهما . أما ما يثير الشك فهو وجود فنان من نوع الشخصية المتفتحة (Extravert) ونستطيع أن نقول انه كلما زاد حظ الفنان من تفتحه قل نصيبه من خصائص الفنان بالمعنى الجوهرى للكلمة . وعلينا أن نعترف بوجود جانب كبير فى عملية انتاج العمل الفنى يتضمن — أو قد يتضمن — اتجاها موضوعيا تجاه المواد التى يستعملها الفنان ، اذ أن الذاتية لا تتمثل الا فى النص التلقائى أو الرسم التلقائى البحت وحده . وعلى الرغم من اصرار السيريالى على التمسك بأهمية الكثير من التعابير التلقائية الا أن هناك اختلافا بعيدا بين ذلك وبين القول بوجوب انتاج كل الفن فى مثل هذه الظروف . ومع هذا فان كل ما يؤكده هذا القول هو الاستحالة المطلقة لانتاج عمل فنى اعتمادا على الممارسة الواعية للقدرات . اذ لا اختلاف بين القول بامكان خلق عمل فنى اعتمادا على اتباع مجموعة من القواعد ، والقول بامكان انتاج كائن انسانى فى انبوبة اختبار .

قال بريتون : « لا تمثل التلقائية فى الكلام والتصوير أكثر من الحد الذى يتحتم على الشاعر والفنان الاتجاه اليه » . وتمثل الحد المقابل الكتب التى تتناول أصول « فن الشعر » والأحاديث الأكاديمية عن التصوير ، وفيها حاولت العصور المختلفة تقنين قواعد الفن لكل العصور . ونصادف بين هذين الحدين التعابير الفنية بكل أبعادها ، الا أننا كلما اقتربنا من حد « التلقائية » وابتعدنا عن حد السيطرة العقلانية أمكننا اكتشاف الحيوية فى أخلد صورها ، والكلمات التى تحيا بعد موت الشاعر ، بعد ان يكون اسمه قد انغمر فى زوايا النسيان .

« المدينة الوردية الحمراء ، القديمة قدم الدهر » .

هذا البيت المفرد هو الوحيد الذى بقى من دواوين كاملة لأحد الشعراء ، وما ساعده على البقاء هو لا عقلانيته .

من العسير تحديد العوامل التى تساعد على خلود أى عمل معين من الفن . اذ يتداخل فى هذا الشأن جانب لا بأس به من الحظ حتى مع وجود المقومات الحديثة للنشر والدعاية . ونحن نعرف أن الأحكام المعاصرة غير مؤكدة كل التأكيد بل هى ، شديدة الاعتماد على التعسف . وكل عصر (سيكتشف شخصيات من الماضى يفتتن بها كما حدث فى حالة « أوشيان » فى مطلع الحركة الرومانتيكية) : ومازال هناك أمثال تشبه الشاعر « دون » (Donne) فى حاجة للتحرير من اهمال الماضى . ونحن نعزو هذا التقلب فى التذوق العام الى التغير فى الحساسية ، وان كانت الحساسية فى ذاتها لا تتغير ، وما يتغير هو طريقة توجيهها ، اذ كانت الحساسية التى قدرت أشعار دون فى العهد الذى ظهرت فيه لأول مرة حية مباشرة ، أما ما أدى الى غمر هذه الأشعار فى زوايا النسيان فهو العقلية الجونسونية وبشاعة انفصامها . والحساسية التى استعدناها الآن والتى بفضلها أصبحنا مرة أخرى قادرين على تذوق شعر « دون » هى الحساسية النموذجية التى كتبت أشعاره لها . ولم تكن اعادة توطيد شهرته نزوة عابرة ، ولكنها اعادة لاحياء الحساسية الشعرية ذاتها . انها نفس اعادة الاحياء التى أجلست شكسبير مرة أخرى على قمة الشهرة ، والتى منحت بليك ما يستحق من امتياز ، ويسرت الاعتراف المباشر بهوكينز واليوت . وليس من شك فى أننا مقيدون بالعصر ، كالباقين ، ومعاييرنا متناسبة مع ظروفنا ، وان كان من العسير تخيل أى عودة للمعايير التى جنحت الى رفع

درايدن أو بوب فوق شكسبير ، والتى ضللت شاعرا أصيلا كميلتون وساقته الى جدب مؤلفاته الأخيرة ، فى أى شكل من المجتمعات التى تتشابه معنا فى العناية بتوطيد الأمان الاقتصادى وحرية الفكر .

ولقد سبق أن عرض فلاسفة الفن ، لا كل الفلاسفة ، بل بوجه خاص أولئك الذين أظهروا أعظم تقدير للفن ، أو كانوا فنانين عظماء هم أنفسهم كأفلاطون على سبيل المثال ، شيئا من الاعتراف بالحقيقة التى أكدتها ، أى وجود هوية بين الفن والرومانتيكية .

والقول بأن أفلاطون قد استبعد الشعراء من جمهوريته المثالية بسبب طابعهم اللاعقلانى لا معنى له . اذ كان هـذا محتما خضـوعا لمنطق فلسفته العقلانية ، وهو نفس ما حدث فيما بعد عندما اهتدى هيجل لأسباب مماثلة للنتيجة القائلة « بانقضـاء الأيام السعيدة للفن الاغريقى ، وكذلك العصر الذهبى لأواخر العصور الوسطى » . لقد أعتقد الفيلسوفان أن الحضارة المثالية التأملية العقلانية لا مجرد شىء مرغوب فيه ، بل تمثل بالفعل مرحـلة عليا من التطور الانسـانى . وصدق الاثنان فى اعتقادهما عدم توافق الظواهر الحسـية للفن ، بما فيها من اعتماد على ملكة التخيل على أساس لا عقلانى مع مثل هذه الحضارة التأملية ، أما ما أصبحنا نؤكده أشد تأكيد فهو عدم ايماننا بحتمية مثل هذه الحضارة ، أو رغبتنا فى تحققها . فلقد حثتنا دلائل التاريخ كلها وكذلك السيكلوجية الحديثة على عدم التردد فى رفض مثل هذه المثالية الدالة على الحماقة ، سواء أعاد علينا هذا بالخير أم بالشر . فمن المستطاع رد مكونات كياننا من غرائز وحوافز لشىء آخر ، كما أنه من المتعذر احلال بديل لها ، ونحن نتعرض للخطر عندما نتجاهلهـا أو نقمعها . ولا يقتصر الأمر على اصابة الأفراد بالعصاب نتيجة لمثل هـذا الكبت ، ولكن هنـاك ما يؤكد اكثر من ذلك وجـود صـلة بين الهستيريات الجماعية كالتى ظهرت فى بلد كألمـانيا على سبيل المثال : والمظاهر الجماعية للقمع العام . والشعوب المسالمة الوحيدة بصـورة مطلقة (لو وجدت مثل هذه الشعوب) هى تلك الشعوب التى تحيا فى عصر من الاستغراق فى اللذة كمـا حدث فى الحضـارة المينوويـة (نسبة لحضارة كريت القديمة ٣٠٠٠ ق.م — ١١٠٠ ق.م) . ونحن لا نعرف من أسف الكثير عن الحضـارة المينووية حتى ندرك علاقـة تحررها من الحرب بتحررها الاخلاقى ، ولكننا بدون شـك قد بدانا نعرف قدرا كافيا عن حضارتنا ساعدنا على الاعتقاد بعدم ارجـاع

الحرب الى المؤثرات الاقتصادية وحدها ، فمن المحتمل للغاية أن تكون على شيء من الارتباط بما تتعرض له بعض الحوافز البدائية من خيبة أمل واحباط خلال الطفولة : الاحباط الذى يقوى ويتدعم بتأثير قواعد اخلاقيات البالغين . والحرب من الناحية النظرية والفعليةمتضايفة مع الدين . فعلينا الا ننسى كيف تسبب الدين المسيحى بصرامته الكالفنية فى ظهور أشد عصور فى تاريخ العالم اغراقا فى سفك الدماء . ومن المحتم أن تصحب التقوى والزهد حالة من « الماسوخية » و « السادية » . وعندما أمعنت المسيحية فى حرمان الناحية الحسية من الاشباع عن طريق الطقوس والسحر ، وصبغت نفسها بالصبغة العقلانية المتمثلة فى صورة قواعد اخلاقية وتقاليد اجتماعية ، ازداد اندفاع العالم فى عربدة الكراهية وحمامات الدم من قبيل التعويض .

ربما تعلق أولئك الذين لم يعرفوا الحرب كتجربة شخصية بوهم تصور اتصاف شرور الحرب بنسبيتها ، وربما أعتقدوا — كما يمكن القول — بأن الحرب على ما فيها من أهوال شديدة مستحدثة لا تخلو من بعض المؤثرات البطولية السامية ، ومن انعاش للقومية وتجديد الشخصية ، مما يخفف من مساوئها . ان مثل هذا الاعتقاد وباء دال على البله . فلا وجود فى الحرب الحديثة لأى سمو أو شرف . فهى تبدأ بحالة من الجنون والابتعاد عن المنطق ، وتتمرد على سيطرة الانسان فى كل خطواتها ، وتمزق الجسد الانسانى تمزيقا مخيفا يثير التقزز المادى والمعنوى . فهى حالة من الأوجاع الطويلة التى لا تنتهى الا بالانهاك والاستنزاف . وبالرغم من هذه الحقيقة التى ينبغى أن تكون واضحة لملايين الناس ، فاننا نشاهد هذه الأيام (١٩٣٦) موقفا سياسيا — ولو توخينا الدقة قلنا موقفا سيكلوجيا — نتيجته المحتومة فيما يبدو ، حرب ربما كانت أشد من الحرب الأخيرة هولا وحمقا وافتقارا الى الهدف . ونحن نقابل فى كل مكان وفى كل البلدان كائنات مسالمة ودودة فى ظاهرها ، ونتبادل معها الزيارات والكتب والأفكار ، ولا داعى للتنويه بتبادل المصنوعات والتفاهم الدولى الذى نقوم بتنميته شيئا فشيئا . ولا يذكر فى هذه اللقاءات ، غير العون المتبادل والخير العام والسلام الذى لا يتجزأ . ومع كل هذا فربما تغير وجه العالم فى غضون أيام قلائل . فبعد أن ينفخ فى الأبواق وتصرخ أصوات التنبيه فى معدات الحرب ، وتبدأ آلة ضخمة فى التحرك ، سنلقى أنفسنا منعزلين منخرطين فى سلك الجندية فى الجيوش والأساطيل والمصانع ، بعد أن تبث الديماجوجية العريضة القفا دعاية مسمومة فى رؤوسنا فتتهاطل سيول

من القذائف فوقنا وتتحول أجسادنا الى « سباخ » للتربة ، وتنتقل أحلامنـــا وكل ما بنيناه من حضـــارة الى ذمة التاريخ . وقـــد لا يرى المستعبل فى كل ذلك اى شيء جدير بالتسجيل .

والحقيقة المدهشة هى ادراك الناس هذا المصير ، واستمرارهم مع هـــذا فى اتباع السلبية . ولا شيء يثير القلق فى العالم أكثر من تهاون البشر . ولاشك أن الانسان حيوان وحشى مستأنس (قد روض على القفز فى حلقة وعلى الاستجابة لكل فرقعة من السوط) . وفى أوربا وآسيا وأمريكا ، ملايين من الناس الذين يحيون فى مستوى بعيد كل البعد عن الحياة الكريمة اللائقة . والحق أن هناك ملايين يعيشون الآن على حافة الاملاق . وفى الطرف الآخر من سلم المجتمع ، اقل من الألف شخص ينفقون ثلاثة أرباع الدخل الاجمالى للدولة . صحيح أن هـــذه القلة التى لا يتجاوز عددها الألف ، تعتمد فى حماية نفسها على أفراد من القوات المسلحة ، ولكن افراد هذه القوة المسلحة من نفس اللحم والدم الذى صنعت منه الملايين الجائعة . وربما اطلق أفرادها أعيرة قليلة متفرقة على الملايين التى تقاوم مقاومة سلبية ، وان كانت دمـــاء اخوانهم واخواتهم الطاهرة قد تتسبب بدافع اليأس فى اندلاع النيران من بين صفوفهم ، وربما ارتدت مدافعهم الى صدور الطغاة ، الذين فرضوا مثل هذا النظام بما فيه من معاناة وعبودية .

ولكن الحيوان الانسانى يستمر فى تهاونه ، ويقبل « البقشيش » والركل والصـــدقة والاحســـان ، من هؤلاء الســـادة الأوغـــاد عديمى الاكتراث . ولا ينقذنا من اليأس ســـوى الفكرة السوداوية والحقيقـــة التى اثبتها التاريخ عن احتمال ازدياد الأوجاع باشتداد الضربات ، كما أن شدة المعاناة قد تسفر عن نشوب ثورة عامة .

ويكمن وراء احوال البشر هـــذه دوافع لا تقل لاعقلانيـــة عن تلك التى تسببت فى ظهور العقلية المشايعة للحرب . فلا اختلاف بين تأثر الرأسمالى والاشتراكى بالغرائز الخفية ، وبين تأثر نصير الحرب أو نصير الســـلام بها . ولا جدال ان ما يدفع الناس الى اشتهاء الانتصـــار على أقرانهم والتمتع بمركز يتميز بالثراء والراحة النسبيين والحصـــول على اعجاب الحسان ليس من الغرائز الغامضة . فمثل هـــذه الغرائز أولية ، ويتناسب خجلنا منها مع مقدار حساسيتنا وغيرتنا ، وان كان الأفراد الذين يتصفون بهذه الغيرية وهذه الحساسية ليسوا بكل تأكيد من

بين الكهنة والقساوسة ، الذين توطدت مكانتهم وسلطانهم بفضل النظام الاجتماعى الذى يعدون جزءا لا يتجزأ منه . ولا شيء أبسط فى اثباته ، من اعتماد اللوائح الرسمية للاخلاقيات فى كل عصر على المصالح الطبقية لأولئك الذين يتمتعون بالسلطان الاقتصادى . والأفراد الوحيدون الذين يحتجون على الاجحاف — أو الذين يحتجون بصوت جهير — هم فى الواقع الشعراء والفنانون فى كل عصر ، الذين يحتقرون ويستنكرون المادية الجشعة لرجال الأعمال ، بقدر مساو لاعتمادهم على قدراتهم وملكاتهم الخيالية .

لم اقصد بذلك ترك الباب مفتوحا أمام الجميع للاعتقاد بأن السيريالية لا تمثل فى هذا المقام اكثر من حركة عاطفية صادرة عن القلب ، من أثر اتجاه سياسى ثورى معتمد على الاحتجاج ضد الظلم واللانسانية . صحيح أن السيريالية متعارضة مع العقل ، ولكنها أيضا ضد العاطفية . ولو أردت رد السيريالية الى أساسها لن تجد سوى العناصر الأساسية التى يمكن أن يبنى فوقها أى بناء نافع ، أى العناصر الأساسية للعلوم الطبيعية والنفسية . اننا نبنى فوق هذه القاعدة المادية ، ولكننا فيما نبنى ونخلق نتبع منهجا فى البناء ، ولنا منطق وجدل (ديالكتيك) خاص .

ومن المستطاع العثور على التبرير الفلسفى للسيريالية ، ان كان له وجود فى الماضى ، عند هيجل ، ولكنه هيجل بعد تجريده الى حد بعيد من تلك العناصر التى ربما بدت له ذات اهمية فائقة . وكما قلب ماركس لتحقيق غاياته هيجل راسا على عقب وسلخ الصور الغيبية من الديالكتيك ، كذلك قام السيريالى تحقيقا لغاياته بالحط مما أراده الفيلسوف . ولو سئلت لماذا نرجع الى هيجل فى هذه المسألة ، وكان الأصح أن نتخذ نقطة بدء جديدة لفلسفتنا فى الفن ، لكانت هناك عدة اجابات يمكن الرد بها — انها اجابات شبيهة بتلك التى يستطاع ذكرها فى مجال الفلسفة السياسية . فأولا يمثل هيجل لغزا ذا سحر خاص فى الفلسفة . والظاهر أن كل الفلسفات السالفة قد التقت عنده بعد تصفيتها وصهرها وردها الى أنقى عناصر الفكر الانسانى وأقلها تناقضا . فهيجل بمثابة « كناس » عظيم للمذاهب الفلسفية . اذ قام بتنقيتها ، وبذلك ترك لنا قطعة نظيفة من الأرض نستطيع البناء فوقها . وأكثر من كل هذا ، فانه يزودنا بالصقالات (صقالات جدله) التى نستطيع الاستعانة بها فى البناء .

الكلمة الرهيبة « ديالكتيك » : الكلمـة التى يراها الجمهور الناطق بالانجليزية عسيرة الهضم ، والتى قد يرغب حتى من يدعون الاشتراكية من بيننا ـ باستثناء قلائل منهم ـ تناسيها ، هـذه الكلمة فى الواقع تدل على عمليـة فكرية ضرورية بسيطة غاية البساطة . فلو تأملنـا العالم الطبيعى ، سرعان ما ندرك أن أكثر خصائصه اثارة ليست الثبات والصلابة والسكون ، بل التغير المتواصـل ، أى التطور . ويقر الفزيقيون الآن القول بأن التغير ليس وقفا علىالعالم العضـوى أو على الأرض التى نحيا فوقها ، لأن الكون عن بكرة أبيه يتعرض لعملية من التغير المستمر . ولا يعنى « الديالكتيك » شيئا أكثر من التفسير المنطقى لكيفية حـدوث مثل هـذا التغير . فلا يكفى القول بأن الأشـياء « تنمو » أو « تفسد » أو « تسحق » أو « تتسع » ، لأن مثل هـذه الجمـل مجردات غامضة ، فينبغى أن يتبع التغير طريقا محددا ، فلابد من خضوع النقلة من مرحلة الى أخرى فى هـذا التطور لمبدأ فعال . وأشـار هيجل الى أن هذا المبدأ قائم بالفعل على التعارض والتفاعل . وبعبارة أخرى ، يتطلب احداث أى موقف جديد (يعنى أى ابتعاد عن أى حالة توازن قائمة) الوجود المسبق لمنصرين متعارضين ، وان كانا مترابطين كل منهما بالآخر ، حتى يساعد ذلك على الوصـول الى حل أو اعادة حل . ويمثل مثل هذا الحل فى الواقع مرحلة جديدة فى النمو (أى حالة مؤقتة من التوازن) فيها يحتفظ ببعض عناصر من المرحلتين المتفاعلتين ، وتستبعد أخرى ، وان كانت هذه المرحلة الجديدة تجىء مختلفة من حيث الكيف عن حالة التعارض القائمة فيما سبق .

هذا هو المنطق الديالكتيكى كما أعده هيجل لغايته المثالية ، وكيفه ماركس بألمعيته للغايات المـادية ، ويسر بوصفه اداة الفـكر لمـاركس تفسير تطور المجتمع الانسانى من الشيوعية البدائية الى الاقطـاع الى المراحل المختلفـة للرأسـمالية ، وفضـلا عن ذلك ـ فانه قد يسر له التنبؤ بالطريقة التى ستقضى الراسمالية على نفسها بنفسها ، وبقدوم الدولة الاشتراكية . كان هـذا الكلام استطرادا دعت اليه المناسـبة ، أما ما أرغب فى التركيز عليه فهو القول بأن السيريالية تمثل تطبيقا لنفس المنهج المنطقى على عالم الفن . فاعتمادا على المنهج الديالكتيكى ، بوسعنا تفسـير تطور الفن فى المـاضى ، وتبرير ظهور فن ثـورى فى العصر الحـالى .

وبلغـة الديالكتيك ، نستطيع القول بوجـود حالة مسـتمرة من

التعارض والتفاعل بين عالم الحقيقة الموضـوعية ـ عالم المحسوسات والعـالم الاجتمـاعى بكيانه الاقتصـادى وجوانبـه العملية ـ وعـالم « الفانتازيا » الذاتية . ويخلق هذا التعارض حالة من القلق والافتقار الى التوازن الروحى الذى يتحتم على الفنان حله . فهو يحل التناقض بخلق « مركب » أو عمل فنى يجمع بين عناصر من هذين العالمين على السواء ، ويستبعد عناصر أخرى ؛ وان كان يقدم لنا فى التو تجربـة جديدة من حيث الكيف . انها تجربة نستطيع أن نشـعر فى حضرتهـا بالسكينة والصفاء . وربما أدعى النقاد السطحيون العجز عن التفرقـة بين ما طرأ من تغير فى الكيف فى هـذه الحالة الجديدة وبين أى حل وسط عادى . كما أنه يخشى أن تكون أغلب حلول الديالكيك فى الناحية العملية من هذا النوع . على أن أى مركب صحيح لايمكن أن يكون فى صورة رجعى الى الوراء على الاطلاق ، فهو يدل دائما على التقدم .

هذا هو الجوهر الذى تتركز حوله ادعاءات السيريالية . ولابد أن يتمخض عن أية محـاولة لبخس حق السيريالية ، أو نقدها ، ظهور بديل فلسفى واف . وكذلك يتحتم أن يسـفر أى نقد للمـادية الجدلية كما تجسمت فى اشتراكية ماركس عن ظهور بديل فلسفى واف . وفى الوقت الحالى لا وجود لأى بديل يستحق اهتمامنا وبحثنا .

***

تطالب السيريالية بشىء لا يقل عن ... اعـادة تقويم لكل القيم الجمالية . فهى لا تشعر بأى احترام لأى تقليد أكاديمى فى أربعة القرون الأخيرة ، وتعتقد انه من المستطاع القول بوجه عام أن أرباب العبقريات خـلال هـذه الحقبـة ـ وهى لا تبخـل بالاعتراف بالعبقرية فى حـالة استحقاقها ـ قد تعرضوا للتعويق والقمع من أثر تقاليد تعليمهم وبيئتهم الاجتماعية . ولن نشعر عندما نطلع على ما صادفه شعراء مثل درايدن وبوب ، ومصـورين مثل ميكل انجلو وبوسان والعديد من الفنـانين الأقل أهمية بغير الشفقة المصحوبة بالغضب . ولا نشعر بأى حال بأى تعضيد أو تعاطف على ما لاقوه . فمشهد عبقرية هائلة كميكل أنجلو مثلا وهو مقيد بأصفاد الأفكار العقلانية لطراز الأبهة والفخامة مأساة فظيعة . ومن ناحية أخرى ، فان الاعلاء من شأن الدارجين « المهاودين » فى كل عصر وجعل السلطان فى أيديهم مهزلة تدعو الى الآسى . صحيح أن من نجا منهم من الاستهزاء المحتوم للاخلاف لا يزيد عن نسـبة

ضئيلة ، ولكن بينهم نفرا من أمثال أهل جبل بارناسوس من المزهوين بأنفسهم ، الذين لا يزيدون عن جثث عفنة ينبغي القاؤها في المزابل .

وأما ان اعادة التقويم هذه بمثابة رد اعتبار للرومانتيكية فصحيح كل الصحة ، لو روعى تعريف الرومانتيكية الذى سبق أن ذكرته .

(هنا يناقش ريد بافاضة « المهام التى تنتظرنا » لأحداث هذه الثورة . ويجيء بعد ذلك قسم عن الأحلام وما بين الحلم والقصيدة الشعرية من تماثل فى التكوين) .

فى مقال من هذا النوع ، ما يعنينى أساسا هو تقديم النواحى الايجابية للسيريالية ، أى الجانب الضرورى من النقد الذى يساعد على ازالة اساءة الفهم ، أما الاجابة عن الانتقادات القائمة على أساس مثل هذه الاساءات من الفهم ، فيستحسن تركها لأنواع الكتابة الأكثر عرضية . غير أن هناك نوعا واحدا من التهجم ينبغى أن يشار اليه هنا ، لأن له طابعا جادا ، ولأنه سوف يساعد على التعريف بناحية من نواحى السيريالية مازالت فى حاجة الى تعريف . خلال معرض فنى بلندن ، طلب من المستر بريستلى كتابة مقال لجريدة مسائية مشهورة بأخبارها الخاصة بالمراهنات .. واما أن المستر بريستلى قد اضطر الى الشعور ـ وفقا لاعترافه ـ « بعدم الارتياح أو بقلق عميق » بتأثير ما نفعله ، فأمر متوافق مع ما نتوقعه . ولكنه عندما يسترسل وينسب الى السيرياليين بوجه عام كل أنواع الانحراف الخلقى ، فأمر لا يعنى غير تورطه فى هجاء عقيم منتظر من أمثاله :

وكأن رجلا قد قام بالبصق ، وعكست الريح اتجاهها .
فعاد البصاق الى وجهه .

قال بريستلى ان السيرياليين « يناصرون العنف والابتعاد المريض عن العقل ، انهم فى الحق متدهورون ويمكنك أن تلمح من ورائهم غسق البربرية الذى سرعان ما سيلطخ السماء ، الى أن تجد الانسانية نفسها قد عادت مرة أخرى الى ظلمة ليل طويل آخر » . وبعد هذه النظرة المكفهرة ، ومعرفة ما يعنيه المستر بريستلى بتحاملاته ، بالتدهور ، يستطيع السيرياليون الشعور بالاطمئنان . على أن هذا ليس آخر تطفل للمستر بريستلى فقد جاء فى مقاله : « ثمة عدد كبير من الشبان المؤنثين أو المخنثين من الذين يلثغون فى الكلام أو يتثنون ، وعدد كبير

من النساء الشابات ذوات السلوك المشبوه ، من المفتقرات الى الرزانة والوقار — من أصحاب الشراهة (والريالة) الباحثين عن الشهوة وجمع غفير من الناس الذين يترددون فى نوع من البربرية الحليقة المعطرة ... وغالبا ما يتصفون بنهمهم الجنسى الى حد انهم سرعان ما يتعرضون للانحراف أو الضياع » .

لاشك أن المستر بريستلى لا يشعر فى الحياة الناعمة التى يعيشها بارتياح كبير ، أو بأى تعاطف مع هذه الحشود من الكلاب الخاسرة ، كما يظهر من الكلام الغزير المتدفق من قلبه الكريم ، وان بدا فيه التعثر بعض الشىء . غير أن المستر بريستلى لا يعرف شخصيا أى شىء عن السيرياليين فى هذا البلد أو غيره من البلدان . وبوصفه كاتبا روائيا ، كان من واجبه أن يتمتع بقدرة أكبر من النفاذ تساعده على ادراك ان أقل الناس كبتا هم بوجه عام أكثرهم تمتعا بالخلق ، أو على حد قول « هويسمان » : « على الجملة ... فى الحق لا وجود لمن يفوق الاطهار المحصنين فى الابتذال » . والواقع أن ليس السيرياليون أقل دراية من المستر بريستلى بالجوانب غير المستحبة فى وسطهم ، وان وجب عدم نسبة هذه الجوانب اليهم جميعا . صحيح انهم لا يستطيعون الاحتجاج ضد تحريف أية قاعدة أخلاقية لا يشعرون ناحيتها بالاحترام ، ولكنهم يحتقرون من ينغمسون فى الانحراف مثلما يحتقرون الذين ينغمسون فى النفاق . نعم انهم يحتقرون أى نوع من الضعف ، وأى افتقار الى الاكتمال . وتسمح مبادىء حريتهم لكل منهم بممارسة حريته وكل ميوله الطبيعية مادامت لا تتعارض مع الحقوق المماثلة للآخرين . وفى مسألة الشذوذ الجنسى على سبيل المثال ، (وهو موضوع لا يجىء ذكره فى الجرائد المسائية ، وان كان من أهم مسائل الساعة) لا يشعر السيرياليون بأى تحامل على الاطلاق . فهم يعترفون بان الانحراف حالة شاذة ترجع الى استعداد سيكلوجى وفسيولوجى معين ، والفرد غير مسئول عنه على الاطلاق ، ولكنهم ينفرون من قيام مثل هؤلاء الأفراد بتأليف أى اتحاد أو ماسونية بقصد فرض مزاجهم على الحياة الاجتماعية والفكرية للعصر . اذ تترتب على هذه الحالة بوجه خاص روح تعصب ضد النساء بعيدة بكل تأكيد عما يؤمن به السيريالى .

قصارى القول ، يقر السيريالى الشعار الاخلاقى الذى يدعو الى وجوب توفر سلامة البنية عند كل من يعمل على علاج جسم مريض . أما نوع السباب الذى يوجهه المستر بريستلى للسيرياليين فهو من

نوع النتائج التى اعتيد توجيهها للبلاشفة ، الى أن يتكشف نقاء أرواحهم وبرء نفوسهم من الغاية ولا تصبح هذه ولا تلك شيئا خفيا .

يعارض السيريالى الأخلاقيات السائدة ، لأنه يراها مصابة بالعفن . ولا يستطيع أن يشعر بأى احترام للقواعد الخلقية التى تسمح بالتطرف فى الفقر والثراء . والتى تبدد — أو تفسد عامدة — خيرات الأرض دون مراعاة للجياع أو المعدمين ، والتى تدعو الى السلام العالمى ، وتشن حربا عدوانية تستعمل فيها كل معدات الرعب والدمار التى تفتقت عبقريتها الشريرة عن اختراعها ، والتى مسخت الدافع الجنسى الى حد أن أصابت بالجنون آلافا من الرجال والنساء لأنهم لا يشعرون بالمتعة الجنسية . فملايين يمضون حياتهم فى شقاء أو يسممون عقولهم بالنفاق . ولا يشعر السيريالى تجاه مثل هذه الاخلاقيات (وهذه مجرد ملامحها العامة فقط) بغير الازدراء والمقت .

ترتكن قاعدة أخلاقيات السيريالى على الحرية والمحبة . فهو لا يرى مبررا لانشاء مذهب فى الخطيئة الأزلية اعتمادا على هشاشية الجنس البشرى ، ولكنه يدرك ما فطر عليه أغلب الناس من افتقار الى الكمال ، وازدياد ابتعادهم من أثر أهوائهم . ومن غير المستطاع ازالة مثل هذه الشرور وأوجه النقص ازالة تامة فى أي مدى يمكن تصوره من التطور الانسانى . ولكننا نعتقد أن الأسلوب المتبع بأكمله فى تنظيم التوجيه والقمع ، والذى يعد المظهر الاجتماعى لأخلاقيات عصرنا الحالى ، قائم على اساءة تصور من الناحية السيكلوجية ، وله نتائج ضارة ضررا مطلقا . اننا نؤمن بما يدعى بأكمل تحرر مستطاع للنوازع ، كما أننا متيقنون بأن ما عجز القانون والقمع عن تحقيقه سيتحقق فى الوقت المناسب عن طريق المحبة والاخاء .

ليس السيريالى بصاحب نزعة عاطفية ، والتسامى عن الواقع فى فنه له ما يناظره فى واقعية علمه . فهو يؤمن بعلم النفس بالمعنى الحرفى للكلمة . أما استعماله لكلمات مثل محبة واخاء فقد جاء نتيجة لقيامه بتحليل الحياة الجنسية والشعورية والاقتصادية للانسان ، واعطاه ذلك الحق فى استعمال هذه الكلمات استعمالا صحيحا دون أدنى قدر زائد من العاطفية .

يساعد العمل الفنى على حل نقائص الشخصية . وهذا مبدأ من أول مبادىء الرومانتيكية . وربما امكن الذهاب بعيدا الى حد القول

بعجز أية شخصية خالية من النقائض عن خلق عمل فنى . اذ أنها ستعجز عن المشاركة فى أى فعل ديالكتيكى ، أو الانطلاق من حالة التوازن التى تعد حالة عقلية سالبة . رسالة الفن شىء أكثر من الوصف و « الريبورتاج » . انها عملية تجديد ، فالفن يجدد الرؤية ، ويجدد اللغة ، وأهم من كل ذلك فانه يجدد الحياة ذاتها بتوسيع آفاق الحساسية ، وجعل الناس أكثر وعيا بالرعب والجمال وعجائب الأشكال الممكنة للوجود .

« ارتفاع مكانة العجيب » — اذكر أن هذا كان عنوان مقال لواطس دانتون صديق سوينبرن . ولن أتردد عن الاستعانة بمثل هذه العبارة المتحذلقة فى وصف الغاية العامة للسيريالية ، كما أتصورها . وكما أن العجب هو الملكة التى تدفع الانسان للبحث عن البناء الخفى للعالم الخارجى ، ومن ثم تيسر له بناء ذلك العالم من المعرفة الذى ندعوه بالعلم ، كذلك « العجب » هو الملكة التى تجرىء الانسان على خلق ما لم يسبق له وجود ، تجرئه على استعمال قدراته بطرق جديدة ، وخلق تأثيرات جديدة . لقد فقدنا هذا المعنى لكلمة « عجيب » ، وأصبحت واحدة من أبلى أكليشيهات اللغة ، وان كان « العجيب » فى الواقع صفة أفضل من الجمال ، وأشمل منه . وكل ما تشبع بالادهاش ، يرغم الخيال الانسانى على الالتفات اليه . قال الدكتور جونسون : « نتوقف عن العجب عندما نفهم » . اذ كان الدكتور جونسون ممن لا يشعرون بفداحة ما يتكلفه الرضا عن النفس . وربما كان أبلغ من ذلك سدادا القول بتوقف الفهم عندما نتوقف عن العجب . وكما لاحظ باسكال الأقل رضاء عن نفسه « هناك مبررات للقلب ، لا يعرف عنها العقل شيئا » .

كريستوفر كودويل

الوهم البورجوازى والشعر الرومانتيكى الانجليزى*

لا تعنى الحريــة فى نظر البورجــوازى الوعى بوجــود ضرورة ، انما الجهــل بها . فهو يقلب المجتمع على راســه . الغرائز فى نظره « حرة » ، والمجتمع فى شتى الأنحــاء هو الذى يقيدهــا بالاصفاد . وينعكس هذا الاعتقاد فى ثورته على القيود الاقطاعية ، وكذلك فى استمرار ثورة الراسمالية على أوضاعها التى تدفعها فى كل خطوة الى احــداث ثورة فى قواعدها .

***

.... ويناظر هذه الحالة اتجاهه نحو المجتمع ، الذى يعتقد انه سيتصف فيه بالحرية ، عندما يتحرر من أى واجبات اجتماعية ظاهرة ، كقيود الاقطــاع . ولكن فى الوقت نفســه ، تتطلب أحوال الانتــاج الراسمالى مشاركته فى مجموعة متزايدة التعقيد من العلاقات مع اقرانه من الناس . على أن هذه العلاقات تبدو كعلاقات فى سوق موضوعية خاضعة لقوانين العرض والطلب . ومن هنا فانه لا يعى طبيعتها الحقة ، ويجهل الحتميــة الحقة للمجتمع الذى يمسك به فى قبضته . لهــذا السبب فهو غير حر ، وعرضــة للدمار من قوى عمياء كالأزمات والحروب والانهيارات والمنافسات « غير الشريفة » . وما تسبب فى هــذه الأشياء الا افعاله ، وان كان لا يشعر بالرغبة فى احداثها .

***

---

* Illusion and Reality

وهكذا يتبين ان أصل التوهم البورجوازى للحرية ودور المجتمع بالنسبة للغرائز ، قد نبع من التناقض الضرورى فى الاقتصاد البورجوازى ، القائم على الملكية الخاصة أو الفردية لوسائل الانتاج . وينتهى اتصاف البورجوازى بالبورجوازية بمجرد وعيه بحتمية علاقاته الاجتماعية ، لأن الوعى ليس مجرد مسألة من مسائل التأمل ، ولكنه نتيجة لموقف فعال يتولد من تجاربه فى التحكم فى الصلات الاجتماعية ، مثلما يتولد وعيه بحتمية الطبيعة من تجاربه فى السيطرة ، ولكن قبل أن يتمكن الناس فى التحكم فى صلاتهم الاجتماعية يتحتم أن تتوفر لهم القدرة على القيام بذلك . يعنى القدرة على السيطرة على سبل الانتاج ، التى تعتمد عليها العلاقات الاجتماعية . ولكن كيف يتسنى لهم القيام بذلك ، عندما تكون هذه السبل خاضعة لسلطان طبقة مميزة ؟

تعنى حالة الحرية فى نظر الطبقة البورجوازية فى المجتمع الاقطاعى عدم وجود أى تحكم اقطاعى ، وتعنى حرية العمال فى المجتمع الرأسمالى عدم وجود تحكم رأسمالى ، والأمر بالمثل فيما يتعلق بحال الحرية فى المجتمع الكامل التحرر ، أى المجتمع اللاطبقى . ففى مثل هذا المجتمع وحده يستطيع كل الناس الشعور بطريقة فعالة بوعيهم بالحتمية الاجتماعية ، اعتمادا على التحكم فى مصائرهم المرتبطة به . لن يقبل البورجوازى على الاطلاق تعريف اتصاف الجميع بالحرية على هذا الوجه ، اللهم الا اذا كف عن الاتصاف بالبورجوازية ، وفهم الحركة التاريخية فى جملتها .

ولا تظهر طبيعة هذا التناقض فى الفكرة البورجوازية عن الحرية واضحة الا بعد تداعى المجتمع البورجوازى ، وتبين العداء المتزايد بين حرية الطبقة البورجوازية وحرية المجتمع فى شموله . وحرية المجتمع فى جملته مرادفة لانتاجه الاقتصادى . اذ تتمثل فى هذا الانتاج الحرية التى حصل عليها الانسان عند صراعه مع الطبيعة . ويتناسب مع هذا الاتساع فى الانتاج شعور البورجوازى بحريته واشادته بأحوال الاقتصاد البورجوازى . أما باقى المجتمع الذى يشارك فى هذا الانتاج فليس من حقه تحدى هذه الأحوال على نحو ثورى . فهو أيضا يتقبلها ، وانما على نحو سلبى . وهكذا يبدو كل هذا تأكيدا للنظرية البورجوازية فى الحرية ، التى تعد صحيحة بالنسبة لهذه الظروف الخاصة . ولكنها من الناحية العملية وهم كما ثبت فى هذه المرحلة ، لأن الانسان قد اكتسب حريته بانكار صلات المجتمع . فهذه الصلات صلات

اقطاعية لم تعد تساير الزمن ، بعد نهوض الاقتصاد البورجوازى ونفاذه فى كل منفذ فيها .

جاء فى البيان الشيوعى : « ولكن وحتى يتحقق ظلم أية طبقة ، ينبغى أن تتصف هـذه الطبقة بشروط معينة تساعد على استمرار عبوديتها . فى عهد العبودية ، رفع العبد نفسه الى درجة ساعدته على القيام بدور فى المجتمع ، مثلما سعى البورجوازى الصغير بتأثير وطـأة الحكم المطلق الى النهوض الى مرتبة البورجوازى . اما العامل الحديث فحدث له العكس ، اى بدلا من أن يرتقى بتقدم الصناعة ، فانه هبط الى حضيض أعمق وأعمق ، اى الى ما هو دون مستوى معيشة طبقته ، وأصبح معدما ، وازداد الامـلاق بسرعة تفوق سرعة تزايد السكان والثروة . وعلى هذا فقد بدا واضحا أن البورجوازية لم تعد لائقة كطبقة حاكمة فى المجتمع ، قادرة على فرض أحوال معيشتها على المجتمع فى صـورة قوانين ملزمة . فهى غير لائقة للحكم ، لأنهـا عاجزة عن ضمان العيش لعبيدها فى ظل عبوديتهم . ولـما كانت عاجزة عن الحيلولة دون هبوطهم الى مثل هـذا الدرك ، اصبحت مرغمة على اطعامهم بدلا من قيامهم باطعامها . نعم لم يعد المجتمع قادرا على العيش فى ظل هذه البورجوازية ، وبعبارة اخرى ، ان وجودها لم يعد متوافقا مع المجتمع » .

فى هذه النقطة تتكشف الطبيعة المتناقضة للتعريف البورجوازى للحرية ، لأن تقدم المجتمع قد بين تعارضـه معها بصورة موضوعية . وهكذا افسح ذلك الطريق امام تعريف الحرية كوعى بالحتمية ، وتبين أن حرية الانسان هى الوعى بالأسباب المتحكمة فى العلاقات الاجتماعية والسيطرة عليها ، اى أنها مرادفة للقدرة الانتاجية . ولكن هـذا المطلب ثورى . فهو يطالب بالاشتراكية وبسلطان البرولتاريا الذى يتعـارض مع وجود البورجوازية ، باعتبارها نفيا للحرية ، مثلما يبدو هـذا المطلب فى نظرهـا كذلك بلا ريب ، بوصفها بورجوازيـة . ويحـاول البورجوازى هنا التحدث باسم المجتمع كله ، ولكن الحرية الثورية التى تشارك فيها كتل المجتمع تنكر عليه هذا الحق .

وهكذا يكون التوهم البورجوازى للحرية الذى وضـع الحريـة والفردية فى مقابل الحتمية والمجتمع ، قد تجاهل ان المجتمع هو الأداة التى يدرك من خلالها الفرد غير الحر ، بالاشتراك مع الآخرين ، حريته ، وان الأحوال السائدة فى مثل هـذه المشاركة هى الأحوال المتحكمة فى

الحرية . هذا الوهم ذاته من آثار طبقية المجتمع ، وتنعكس فيه المميزات الخاصة التى يعتمد عليها الحكم البورجوازى ، والتى تقسم المجتمع الى قسمين ما دامت سائدة .

***

الشعر البورجوازى بأسره تعبير عن حركة الوهم البورجوازى المنبعثة من التناقض المتأصل فى الاقتصاد البورجوازى أثناء نمو الرأسمالية . والناس لا يتشكلون بتأثير الاقتصاد عشوائيا ، لأن الاقتصاد نتيجة لأفعالهم ، وتعكس حركته طبيعة الناس . فالشعر اذن تعبير عن الجوهر الحق للناس مجتمعين ، ويستمد صدقه من ذلك .

يتضح بعد ذلك أن الوهم البورجوازى من شطحات الخيال ، وصلته بالحقيقة هى نفس صلة أوهام الأساطير البدائية بها . ففى الأعياد الجماعية ، حيث ولد الشعر ، كان عالم « فانتازيا » الشعر يبشر بالمحصول ، وبذلك يجعل ظهور المحصول الحقيقى ممكنا . غير أن وهم هذه « الفانتازيا » الجماعية ليس مجرد طبعة باهتة من المحصول ، المتوقع ظهوره . انه بمثابة انعكاس لمركب المشاعر المتصلة بضرورة وجود علاقة معينة بين الانسان والآخرين ، وبينه وبين المحصول ، وعلى الرغم من أن الشعر الجماعى للمهرجان ادراك مضطرب للمحصول الحق المنتظر ، الا أنه صورة دقيقة للتكيفات الفطرية المتضمنة فى علاقات الناس المجتمعين من أجل المحصول . فهو صورة صادقة لقلب الانسان .

ويعكس الشعر البورجوازى على نفس الوجه فى كل صوره المتنوعة وتركيباته ، تكيفات الناس الفطرية بين بعضهم البعض ، وبينهم وبين الطبيعة بوصفها عاملا ضروريا فى هذه العلاقات الاجتماعية التى ستبعث الحرية ، لأن هذه الحرية ـ كما رأينا ـ مجرد تعبير خيالى وشاعرى يشعر به الانسان بتأثير النتائج الاقتصادية للمجتمع الذى يضمن له تحقيق ذاته . بطبيعة الحال ، نحن لم نجعل هذا النتاج الاقتصادى قاصرا على السلع التجارية للمجتمع ، أو القابلة للبيع ، وانما جعلناه يضم أيضا المنتجات الثقافية والوجدانية ، بما فى ذلك وعى الناس ذاته . ومن هنا أصبح التوهم البورجوازى للحرية الذى يعد الشعر البورجوازى تعبيرا عنه حقيقة واقعية ، بالنظر الى انه قد انتج بوجوده الحرية . ولا أعنى بذلك الحرية بأى معنى صورى ، وما أعنيه هو انه كما أن الشعر البدائى قد صادف تبريرا له فى

المحصول المـادى الذى ينتجه والذى يعتبر اداة لحرية البدائى ، كذلك يصادف الشعر البورجوازى تبريرا له فى النتاج المـادى للمجتمع الذى خلقه فى حركته . وهى حرية لا تخص المجتمع كله ، ولكنها تخص الطبقة البورجوازية التى تملك القسط الأكبر من نتاج المجتمع .

فالحرية ليست حالة ساكنة . انها صراع مع الطبيعة ، يختلف من حالة لأخرى . والحرية دائما نسبية ، فهى تتناسب مع نجـاح الصراع . ولا يتحقق الوعى بطبيعة الحرية بمجرد تأمل احدى المشكلات الميتافزيقية ، بل نتيجة لطريقة العيش ذاتها ، والتصرف تصرف الرجال فى مواقف معينة فى المجتمع . وكل مرحـلة فى الوعى تكتسب بصـورة محددة ، ولا يتم المحافظـة عليها كشىء حى الا اعتمادا على حركة اجتماعيـة : الحركة التى ندعوها « بالعمـل » . واحتسب التوهم البورجوازى للحرية أولا كحقيقة ظافرة (فى صورة ازدهار للرخـاء وانتعاش للرأسمالية) ، ثم فى صورة اكذوبة انكشف أمرها تدريجيا (كما حدث فى تدهور الرأسمالية وازمتها الأخيرة) ، وأخيرا النـاء تحوله الى صورته المقابلة ، اى الحرية بوصفها وعيا مكتسبا من الحياة بوجود ضرورة اجتماعية (الثورة البروليتارية) — تلك الحركة الهائلة التى تجمع بين الانسان والمواد والعواطف والأفكار . انها تاريخ كامل لكفاح البشر ، وعلمه ومعاناته وآماله . ونظرا لمـا اتصفت به الحركة البورجوازية من اتساع وفاعلية وتعقد مادى ، جاء الشعر البورجوازى متألقا ذكيا معقدا متعدد الجوانب . ويتمثل التوهم البورجوازى — الذى يعد أيضا شرطا يعتمد عليه شـعور البورجوازى بالحرية — فى شعر البورجوازيين ، لأن الشعراء البورجوازيين مثل باقى البورجوازيين يدركون مثل هـذا الوهم فى أحوال حياتهم ، فى الشعور بالانتصـار ، والشعور بالمأساة ، وعند قيامهم بالتحليل ، وعند شعورهم بالتقزز الروحى . وسيتمثل بالمثل الوعى بالضرورة الاجتماعية الذى يعد شرطا لحريـة الشـعب ككل فى المجتمع الشـيوعى اللاطبقى ، فى الشـعر الشيوعى . فمن غير المستطاع تحققه فى جوهره — كصيغة ميتافزيقية ، وانما نتيجة لعيش الناس فى مجتمع شيوعى مكتمل ، يحيون فيه كشعراء وكقراء للشعر .

(خصص كودويل بعد ذلك فصلا « لعصر التراكم الأولى للرأسمال والعمال الأجراء . ويمتد هذا العصر فى الأدب الانجليزى من عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر) .

انتقل الآن التوهم البورجوازى الى مرحلة أخرى : مرحلة الثورة الصناعية ــ مرحلة تفجر الرأسمالية . وتسبب نمو الرأسمالية فى تحويل كل العلاقات الأبوية الشاعرية ــ بما فى ذلك علاقة الشاعر بالطبيعة التى يعد لسان حال لأمانيها وآمالها ــ الى روابط « فظة » خاضعة للغة المال .

ولم نقصد بهذا الكلام أن الشاعر قد اعتبر نفسه نتيجة لذلك كصاحب متجر ، ونظر الى قصائده كأنها سلعة كالجبن مثلا . ان مثل هذا الزعم يعنى تجاهل الطبيعة التعويضية الدينامية للصلة بين الوهم والواقع . والحق ان لها تأثيرا مضادا ، اذ يزداد بتأثيرها نظر الشاعر لنفسه كانسان منعزل عن المجتمع وصاحب نزعة فردية ، لا يراعى غير غرائز فؤاده ، ولا يشعر بأى مسئولية تجاه مطالب المجتمع ــ سواء عبر عنها فى صورة واجبات للمواطن ، أو صورة خشية الله ، أو صورة تابع أمين للشيطان . وفى نفس الوقت تقترب أشعاره من الظهور بمظهر الغاية فى ذاتها .

هذه هى نهاية المطاف لتفجر التناقض البورجوازى ، فالوهم البورجوازى قد أصبح يترنح من نقيض لآخر ، ولكنه نتيجة لهذه الحركة الأخيرة لم يعد قادرا على غير الخروج نهائيا من مدار مقولات الفكر البورجوازى ، وكأنه قطعة معدنية تناثرت من انفجار آلة طائرة .

نهض الاقتصاد البورجوازى نتيجة لحالة الاعتدال الفكرى (عقلانية) القرن الثامن عشر ــ بعد أن استفاد من اجراءات الحماية والحيطة التى اتسم بها عصر الصناعة ــ الى المرحلة التى ساعد فيها استعمال الآلة والآلة البخارية والمغزل على تحقيق قدر كبير من القدرة على تضخيم الذات . وفى نفس الوقت ، انقطعت صلة « المصنع » بالمزرعة ، بعد أن كان مجرد حرفة من مستلزماتها ، وقام بتحديها كقوة عارمة معادية .

ومن جهة ، ازداد العمل المنظم داخل المصنع زيادة مطردة . ومن جهة أخرى ، ازدادت أيضا فوضى المنافسة الفردية فى السوق الخارجية . ومن ناحية ، تزايد الميل الى اتباع شكل عام فى الانتاج . ومن ناحية أخرى تزايدت صور الملكية الخاصة ، واستقطبت عند أحد الطرفين البروليتاريا المتزايدة ، بلا أرض أو أدوات . وفى

الطرف المقابل » البورجوازية المتزايدة الثراء . وساعد هذا التناقض الذاتي في الاقتصاد الرأسمالي على احداث القوة الدافعة المريعة للثورة الصناعية .

وبعد أن اكتشفت البورجوازية مثلها التطهيرية الثورية في الحرية المتطرفة ، وعادت ، كما يفعل التجار الى اتباع الحلول الوسط المسايرة للذوق السليم التى بدت كأنها تمثل روح تعقل أبدية ، اكتشفت الآن مرة أخرى أن قلبها كان على صواب ، وكان العقل مخطئاً

وتكشف ذلك أولا في صورة انقسام بين الارستقراطيين ملاك الأرض الأصليين والبورجوازية الصناعية ، عبر عنه ارتفاع شأن المصنع وتفوقه على المزرعة . وبذلك واجه الرأسمالي الصناعي ومطالبه الارستقراطية المالكة والقيود التى طالبت بها لنموها . واهتدى الرأسمال الى قدرة لا تفرغ قوتها على التضخم الذاتي ، في الآلات ومصادر المواد الخام الخارجية . ولم تعد أى صورة من الصور الباكرة تبدو ذات قيمة في نظر هذا الرأسمال . اذ بدت كأنها قيود كثيرة تقيد حركته . ومن المستطاع بكل اطمئنان ترك ثمن العمالة للعودة الى قيمته الحقيقية ، بعد أن استطاعت الآلة بمنافستها خلق البروليتاريا التى تحتاج الى خدمتها .

وتعتمد القيمة الحقيقية للعمالة بدورها على القيمة الحقيقية للقمح ، التى هى أقل في المستعمرات وأمريكا منها في انجلترا ، لأنها هناك لا تتطلب الا قدرا أقل من العمل الضرورى الاجتماعى ومن هنا بدت « قوانين القمح » التى سنت لصالح الرأسمالي الزراعى عائقا لرجل الصناعة ، وتضاربت مصالحهما ، بعد سبق توافقهما خلال عهد ندرة اليد العاملة . وعلى هذا تحتم تشتيت كل الأشياء والقيود التى تتعارض مع هذا التوسع الحر للبورجوازية الصناعية . ودعت البورجوازية في سبيل تحقيق هذ الغاية سائر الطبقات لاتباع معاييرها ، مثلما حدث في عهد الثورة التطهيرية (البيورتانية) وأدعت أنها تتحدث نيابة عن الشعب ضد مضطهديه ، وطالبت بالاصلاح والغاء « قوانين القمح » ، وهاجمت الكنيسة اما باسم البيورتانية (طائفة الميتودية) أو باسم الشك الصريح ، وهاجمت كل القوانين باعتبارها مقيدة للمساواة ، وقدمت فكرة الانسان الخير بفطرته ، المولود حرا ،

وان كان قد تقيد بالأغلال فى كل مكان . وتبدو مثل هذه الثورات ضد النظم القائمة من قوانين ولوائح وتقاليد دائما كثورة للقلب على العقل ، وثورة للشعور والعواطف ضد الشكلية العقيمة وطغيان الماضى ، ومارلو وشيللى ولورنس ودالى أمثلة مناظرة لهذه الحالة ، وعبر كل منهم عن هذه الثورة على نحو متوافق مع العصر .

لن نستطيع فهم هذه الحركة الأخيرة للشعر ما لم ندرك كيف تميز البورجوازى بروحه الثورية فى كل خطواته ، لأنه أخضع أسسه التى يستند اليها للثورة ، وان كان ما دفعه الى احداث ثورة فيها هو جعلها أكثر توافقا مع البورجوازية فحسب . وعلى نفس النحو يعد كل شاعر بورجوازى هام ثوريا ، ولكنه يعبر عن نفس الحركة التى كشفت صراحة وبصورة عنيفة التناقض الذى يعتبر شعره الثورى احتجاجا عليه . « انهم مرآة للثورية » . فهم يحاولون الاهتداء الى انعكاس الشيء فى المرآة حتى يساعدهم ذلك على زيادة الابتعاد عن الشيء الحقيقى ، ليس الا . وهل يمكن أن يكون هذا الشيء شيئا آخر غير الحرية ، أى ما يصبو اليه بوصفه منتجا ، وشاعرا ؟ . وترجع مرارة مأساتهم وتشاؤمهم الى الفجوة الدائمة التى تفصل بينهم وبين الشيء المرغوب ، والتى تتزايد كلما اقتربوا منه . فلقد استعبدتهم جميعا روح قصيدة كيتس الغنائية « الحسناء التى لا ترحم » (*) وعندما استيقظوا الفوا نفسهم فى الناحية الشديدة البرودة من التل .

وعبر عن هذه الثورة فى العقيدة بليك وبايرون وكينس وشللى ، كل بطريقته الخاصة ، فى صورة ثورة رومانتيكية .

فبايرون ارستقراطى ، ولكنه على وعى بتصدع طبقته ، وبضرورة الانضمام الى البورجوازية . ومن هنا جاء جمعه بين روح الأوغاد والرومانتيكية .

يتميز هؤلاء المتمردون فى لحظات الثورة دائما بفائدتهم لهذه الثورة ، كما انهم حلفاء خطرون لها . فكثيرا ما لا يكون تمردهم على طبقتهم وانضمامهم لطبقة اخرى مبنيا على ادراك الحركة التاريخية فى حملتها بقدر كونه ثورة على الظروف المعوقة التى فرضها عليهم انحلال

(*) بالاد للشاعر الانجليزى كينس باسم La Belle Dame Sans Merci

طبقتهم . وفى حالة من حالات فوضى تقلباتهم الذاتية ، يتعلقون بأمانى طبقه أخرى ، ويتخذون منها سلاحا لمعركتهم الخاصة . فهم دائما اصحاب نزعة فردية ، وشخصية رومانتيكية ، وهوائيون الى أبعد حد . يرغبون الفضاء على طبقتهم ، ولكنهم لا يرغبون فى نهوض اخرى . وعندما يحدث هذا النهوض ، وتتحدد معالمه ، ويتطلب الأمر تحويل عدائهم المحطم للطبقة المحتضرة الى ولاء بناء للطبقة الجديدة ، قد يدفعهم ذلك ـ بالفعل ان لم يكن بالكلام ـ الى الارتماء فى أحضان العدو ، ويصبحون مناهضين للثورة . ودانون وتروتسكى مثلان لهذا النوع . ومات بايرون فى ميسولونجى قبل تعرضه لمثل هذا التحول الكامل ، وان كان ما أظهره بايرون من استعداد للحرب فى سبيل الحرية قد حدث فى اليونان ، لا فى انجلترا ، وهذا أمر ذو دلالة ، وظهرت فى حالته ثورة القلب على العقل كثورة بطل على الأحداث ، والظروف وعلى الاخلاقيات ، وعلى كل « الصغائر » والتقاليد ، هذه البيرونية حافلة بأعراض هذا المرض التى كانت مصحوبة فى حالة بايرون بالأنانية الكاملة ، واغفال حساسية الآخرين . وتخفى الشيطان عند ميلتون بقناع مستحدث أقل نبلا بكثير بل لعله كان أقرب الى المشاكسة .

وتحقق لبايرون نجاح أعظم عندما اتجه للسخرية ، واتخذ هيئة الدون جوان ، وبدأ فى صورة الوغد ، وسخر من مهزلة الوجود الانسانى . وظهر من ناحية اخرى عاطفيا يشكو من الطريقة التى انبعها المجتمع القائم فى تعذيب أسمى قدرات المرء . هذا هو جوهر البايرونية . فهى تمثل الفساد الخلقى فى صفوف الارستقراطية ، كما تمثل ايضا التمرد على الارستقراطية ، ومن هنا تشبع ابناء هذه الطبقة دائما بأفكار الموت : أفكار الموت التى تلازم الفاشية ، وهى تحارب فى آخر خندق : افكار الموت التى تخطر ببال اليعقوبيين ، لأن تمجيد الموت البطولى تبرير للحياة الغارقة فى الغموض والخفاء . ويكشف هؤلاء الارستقراطيون عن نفس رغبات الموت الدفينة ، عندما يتحولون الى ثوريين ، وعند قيامهم بافعال بطولية فردية فذة ـ قد تستدعيها الضرورة فى أحيان وقد تكون نافعة فى احيان أخرى ، وان كانت دائما رومانتيكية ، لا يعتمدون فيها على غير أنفسهم . وهم لا يستطيعون الارتفاع الى ما هو اسمى من فكرة بطل الثورة اليائس .

أما شيللى فقد عبر عن قدر أعظم من القوة الدينامية الحقة .

انه يتحدث الى البورجوازية ، التى كانت تشعر فى هـذه الحقبة من التاريخ بأنها قوة المجتمع الدينامية ، ومن هنا نادت بمطالب لا تخصها وحدها ، ولكنها تخص البشرية المعذبة جمعاء . وبدا لهم أن ضمان حريـة الجميع يتطلب منهم القدرة على اثبات وجودهم ، أى خـلق الظروف الضرورية لحريتهم . واعتقد شـيللى انه يتحدث بلسـان الجميـع ، ونيابة عن كل المعذبين ، وبشرهم جميعـا بمستقبل أكثر اشراقا . فالبورجوازى المقيد بقيود الروح التجارية السارية فى العصر هو بروميثيوس ، موقد النيران ، وانسب رمز للراسـمال الخاضـع لرحمة الآلة .. حرروه وسيتحرر العالم . واعتقد شيللى كواحد من (من اتباع المفكر الانجليزى جودوين ١٧٦٥ – ١٨٣٦) أن الانسان خير بطبعـه ، والنظم هى التى حطت من قـدره . وشيللى هو أكثر الشعراء البورجوازيين فى هذه الحقبة ثورية ، فلم تكن رواية « بروميثيوس محطم القيود » رحلة فى المـاضى ، ولكنها برنامج ثورى للحـاضر ، يتجاوب مع مشاركة شيللى الوثيقة فى الحركة الثورية الديموقراطيـة البورجوازية فى عصره .

وعلى الرغم من أن شيللى كان ملحدا ، الا انه لم يكن ماديا . فهو مثالى ، مثلت كلماته لأول مرة المثالية الواعية ، فهى مشبعة بكلمـات مثل « اشراق » و « حقيقة » و « جمـال » و « روح » و « أثير » و « اجنحة » و « تداعى » و « خفقان » . انها كلمات عالمـا حافلا من الانفعالات المبهمة . وبدت مثل هـذه المعـانى المركبة بسبب تعدد مصاحباتها الانفعالية وكأنها تدل على حقائق مشخصة مميزة ، وان كان لا وجود فى الواقع لـا تعنيه . فكل كلمة تحتمل التصور على أوجه مختلفـة .

هذه المثالية مرآة للاعتقاد البورجوازى الثورى الذى تخيل أنه بمجرد تشتت العلاقات الاجتماعية القائمة التى تعوق الوجود الانسانى ، « سيتحقق وجود الانسان الطبيعى الأصيل » ، وستتجسم مشاعره وعواطفه وأمانيه على التو كحقائق ملموسـة . لم يدرك شيللى أن كل ما يمكن ان يحل محل هذه العلاقات الاجتماعية المشتتة هو العلاقـات الاجتماعية الخاصـة بالطبقة التى يتوافر لها قـدر كاف من النفوذ ، يساعدها على احداث هذا التشتت ، وأنه فى كثير من الأحيان ، لا تزيد هذه المشاعر والأمانى والعواطف عن كونها نتائج للعلاقات الاجتماعيـة

التى يعيش فيها ، ويتطلب تحققها بالضرورة حدوث فعل اجتماعى ، له بدوره أثر على مشاعر الانسان وأمانيه وعواطفه .

وأحدث الوهم البورجوازى ثورة فى عالم الشعر . واتخذت الثورة فى حالة وردزورث صورة العودة الى الانسان الطبيعى ، كما حدث أيضا عند شيللى . وبحث وردزورث ــ بعد تأثره العميق بمذهب روسو الفرنسى ، ومثل شيللى فى الطبيعة ــ عن الحرية والجمال أى عن كل ما ليس له وجود الآن عند الانسان بسبب وضعه الاجتماعى . ثم تدخلت الثورة الفرنسية ، واصطبغ المطلب البورجوازى للحرية بلون رجعى ، ولم تعد البورجوازية تتطلع للحرية عن طريق الثورة ، بل عن طريق الرجوع الى الانسان الطبيعى .

« الطبيعة » عند وردزورث طبيعة لا تعرف الوحوش الضارية ، والأخطار التى تعرضت لها أفعال الانسان خلال الدهور الطويلة .. انها الطبيعة التى يحيا فيها الشاعر مستمتعا بايراد طيب ، وبخيرات « النهضة الصناعية » ، حتى فى حالة تمتعه بالمناظر الطبيعية التى لم تفسدها الصناعة . وتسبب انشقاق الرأسمالية الصناعية عن الرأسمالية الزراعية فى فصل الريف عن المدينة . ويسر تقسيم العمل المنتج فى الصناعة وجود فائض كاف من الانتاج يسمح للشاعر أن يعيش منعما فى الفراغ فى كامبرلاند . أما ادراك العلاقة بين الناحيتين ، أى ادراك أن التحضر وهبة اللغة والفراغ ، أى تلك المميزات التى يتميز بها شاعر الطبيعة عن أى انسان منحط أبكم كانت من نتائج النشاط الاقتصادى ، فكان يعنى تحطيم الوهم البورجوازى ، وفضح زيف شعر « الطبيعة » ، لأن مثل هذا الشعر لا يمكن أن يظهر الا فى الوقت الذى يستطيع فيه الانسان السيطرة على الطبيعة بفضل النهضة الصناعية ــ وليس بالاعتماد على نفسه .

من هذا يتضح وردزورث متشائم ، وان ثورته بخلاف شيللى تتسم بالرجعية ، وان استمرت تتبع الروح البورجوازية . ففيها مطالبة بالتحرر من الأوضاع الاجتماعية ، ومن العلاقات الاجتماعية التى ترتبت بوجه خاص عن الصناعة ، وان ظلت متمسكة بثمار هذه الصناعة ، وبالحرية التى ما كان يمكن تحقيقها بغير هذه العلاقات .

وصحب ذلك النظرية القائلة بأفضلية لغة الكلام العادى أو اللغة « الطبيعية » ، على اللغة الأدبية المصطنعة ، ومن ثم فانها تكون أكثر منها

شاعرية . فلم يدرك وردزورث أن اللغتين على السواء مصطنعتان . فهما موجهتان لغاية اجتماعية ، كما أنهما متساويتان فى طبيعتهما ، بمعنى أنهما من نتائج صراع الانسان مع الطبيعة . وكل ما هناك هو أنها يمثلان جانبين ، ومرحلتين مختلفتين من هذا الصراع . فهما لا تتصفان بالخير أو الشر فى ذاتهما ، بل من ناحية صلتهما بهذا الصراع . وبتأثير هذه النظرية ، كتب وردزورث بعضا من أسوأ شعره .

تمت صورة الوهم البورجوازى عند وردزورث ببعض القرابة الى صورته عند ميلتون . فكلاهما قد رفع من قدر الانسان الفطرى أو الطبيعى : واحد باسم الروح التطهيرية (البيورتانية) والآخر فى صور أكثر تعقدا اتباعا لمذهب وحدة الوجود . ويستشهد أحدهما بالشخصية الأزلية لآدم كبرهان يكشف عن طبيعة الانسان ، ويستشهد الآخر بالطفل وبراءته . وعند أحدهما : الخطيئة الأزلية هى المسئولة عن السقطة من النعمة الالهية ، وأرجع الآخر ذلك الى العلاقات الاجتماعية . ومن هنا لم يظهر الاثنان فى أفضل صورة لهما الا عندما تساميا عن مثل هذا الاعتقاد ، وارتفعا عنه بوعى . ومع هذا فان ميلتون لم يمجد العنصر الوحشى فى الانسان أو العنصر البدائى الطبيعى — كما فعل وردزورث . كما أنه اعترض على روح التأليه البدائية ، للتعلق بالمظاهر واشتهائها ، ومن هنا استطاع النجاة من النظرية التقنية التى تؤدى الى الفشل فى قول الشعر .

وكيتس هو أول شاعر عظيم يشعر بتوتر موقف الشاعر فى هذه المرحلة من مراحل التوهم البورجوازى ، وذلك بوصفه منتجا يتعامل مع السوق الحرة . كان وردزورث يتمتع بدخل بسيط ، ورغم شعور شيللى دائما بالحاجة ، الا أنه كان ينتمى الى عائلة غنية . وترجع أسباب شعوره بالحاجة ، بكل بساطة ، الى اهماله وكرمه وسوء تدبيره فى المسائل العملية ، وكثيرا ما يكون ذلك رد فعل لبعض الاهواء السائدة فى بيوت الأثرياء . أما كيتس فينحدر من عائلة بورجوازية صغيرة ، أقلقته المشكلات المالية على الدوام ، وبدت له مسألة بيع أشعاره من الأهمية بمكان .

وهكذا يتضح أن الحرية عند كيتس لا ترتبط — كما هو الحال عند وردزورث — بالرجوع الى الطبيعة . اذ كانت رجعاه الى الطبيعة مصحوبة بهم وقلق . من أين يحصل على المال ؟ فلا يمكن أن يتحقق

ذلك ــ كما ظن شيللى ــ بالتحرر من علاقات المجتمع فى هــذا العالم ، لأن الحرية الصــورية البحتة ستترك الفرد أمام مشكلة كسب العيش ، ومن ثم ساقت معرفة كيتس الكبرى بالواقع البورجوازى الى موقف حدد مفتاح روح الشعر البورجوازى مستقبلا : الثورة بمعنى الهروب من الواقع . فكيتس هو حامل راية الاحياء الرومانتيكى . وأصبح الشاعر الآن يهرب على أجنحة الشعر السريعة (التى لا ترى فى تعبير كيتس) ، ويركض الى عالم الرومانس والجمال والحياة الحسية المنفصلة عن عالم الحياة اليومية الواقعى بجدبه وخشونته . وبذلك يشيد لنفسه عالمــا حلوا يحيا فيه ، حلاوته بمثابة استنكار صامت لهذا الواقع .

هذا العالم هو عالم الأطياف المسحور الذى بنته لاميا لعشيقها (*)، او الذى بنــاه القمر (وهو مؤنث فى اللغــات الأوربيــة) لعشيقهــا « انديمون » ، العــالم العلوى ذو البوابة الذهبية لهايبريون . وأرض البلابل ، مقطوعة الأنية الاغريقية ، اى فى جزيرة « بايبا » وثمــة تعارض وتحد قائم بين هــذا العالم الآخر والعالم الحقيقى .

« الجمال الحق ، والحق الجمال » هذا هو كل شىء .

وفى الأرض انت تعرف ، وهذا كل ما تحتاج لمعرفته .

كما أنه دائم الخضوع لتهديد الواقع الصارم المتمثل فى حكايات « الصاجا » أو لتهديد القوى المنافسة أو لنقل مؤثرات الحياة اليومية . فلقد شتت عالم غرام ايزابيلا أخويها المفتونان بالمــال . وحتى الغرام الوحشى فى ليلة « سانت أجنس » ، فانه لا يزيد عن اســتراحه بين عاصفتين ، أو حلم متعدد الألوان مختلس من قلب البرد والظلمة . وأعلنت الأبيات الأخيرة انتصار الدماء . ولم تمنح « الحسناء التى لا ترحم » الفــارس اكثر من متعة قصــيرة قبل أن يستيقظ ، ونبت الريحان وازدهر فوق جثة رأس عشيق ايزابيلا ، واستقى بدموعها .

لن ينجح الوهم نجاحا كاملا فى الخداع

فهو مشــهور بأنه عفريت خــداع .

(*) الاسماء المذكورة فى هذه الصفحة والصفحات التالية تتبع مؤلفات لكيتس .

(*) Eve of St Agnes قصيدة لكيتس .

(*) قصيدة Isabella او The Pot of Basil لكيتس أيضا .

هل كانت رؤيا أم حلم يقظـة ؟
فلم يعد لهذه الموسيقى وجود ــ ايقظان أنا أم نائم ؟

ونظر كيتس الى هذا العالم الجديد من الشعر مبهورا ، وكانه كورتيز (عندما بلغ الدرادو) ودعيت عوالم ذهب تشابمان (جـورج تشابمان ١٥٥٩ ؟ ـ ١٦٣٤) وخلد كيتس اسمه فى احدى قصـائده لاصلاح توازن الماضى ، وعلى الرغم من كل ذلك فمهما حدث من توغل فى أعماقه فانه لا يزيد عن عالم وهم .

ساعد كيتس على ظهور مفردات جديـدة ، وهى المفردات التى سـادت بعد ذلك فى شـعر المستقبـل . لم تكن مفردات وردزورث ، لأن ما اجتذب الانتباه لم يكن بساطة الريف ، التى لم يتعرض نقاؤها لأى مساس ، ولا شيللى ، لأن ما اجتذب الانتباه لم يكن الأفكار المنسابة على سطح العالم المـادى الحق ، وتذهب جفاء كما يذهب الزبد . فالريف جزء من العالم الحقيقى الملموس ، والزبد الميتافيزيقى لهذه العوالم خال من أى جوهر ، ومن ثم فهو يذكر دائما بالعالم الحقيقى الذى انبعث منه . فلابد من انشاء عالم أكثر حقيقة ، يرجع اتصافه بذلك الى كونه أكثر ابتعادا عن الحقيقة ، ولأن لديه قدرا كافيا من الصـلابة الباطنية التى تساعده على مواجهة العالم الحقيقى ، اعتمادا على الثقة بالنفس التى تتمتع بهـا أية حيلة ناجحـة عندما تستحضر الجـن والشياطين .

وبدلا من أن يتناول كيتس ما يعتبر أجمل جزء فى العالم الحق واكثر أجزائه طبيعيـة وروحانيـة وجمـالا ــ كمـا فعل وردزورث وشيللى ــ قام ببناء عالم جديد ، من الكلمـات ، وكأنه فنان يرسـم بالفسيفساء ، ومن هنا تحتم اتصاف هذه الكلمات بصلابتها وحقيقتها. ومفردات كيتس حافـلة بكلمـات ذات ملمس مادى جامد كترابيـع الفسيفساء ، ولكنها ذات طابع « مصطنع » ــ فكلها قرمزية ، معطرة جامدة مرصعة ، ومتعارضـة مع العصر . حيويتها أشـبه بحيويـة التصاوير . ومضت الأيام فتزايد اقحام هـذا العالم فى عالم الاقطاع ، وان لم يكن عالم اقطاع حقا . انه عالم بورجوازى ــ عالم الكاتدرائيات القوطية ، وكل ما عرفته الطبيعة البورجوازية من ازدهار وحيوية فى أواخر عهد الاقطاع . هنا بدا للثورة الشاعرية طابع رجعى قوى ، كالذى بدا لها عند وردزورث ، ولكنه لم يظهر عند شيللى أكثر الشـعراء اتصافا بالثورية الأصيلة .

والبورجوازى فى كل مطلب جديد يطالب به فى سبيل الفردية ، كحرية المنافسة ، والتحرر من ربقة العلاقات الاجتماعيــة ، وزيادة المساواة ، انما يتسبب فى مولد تنظيمات أكبر وعلاقات اجتماعيــة اعقد ، ومراتب أعلى من التكتلات الرأسمالية والشركات ، وزيادة فى عدم المساواة . على أن كل حركة من هــذه الحركات المتناقضة قد أحدثت ثورة فى دعائمــه وخلقت قوى انتاجيــة جديدة . وعلى نفس النحو ، استحدثت الثورة البورجوازية المعبر عنها فى شعر وردزورث وكيتس — رغم تناقضها فى حركتها — مصادر تقنية واسعة جديدة للشعر ، وأحدثت ثورة فى مقومات الفن من كل ناحية .

والحركة الأساسية مماثلة من جملة نواح لحركة تجميع الشعر الأولية التى ساعدت على ظهور الشعر الاليزابثى . ومن هنا ظهرت فى هذه الحقبة بين الشعراء اعادة احياء الاهتمام بشكسبير والاليزابثيين . والتفجر المتمرد للفردية المعبر عنه فى الشعر الاليزابثى له مظهر جماعى، لأنه تركز على « الأمير » الشخصية التى يلتف الجميع حولها . وبدا لهذه الظــاهرة فى الشعر الرومانتيكى مظهر أكثر تصنعا باعتبــاره تعبيرا عن مشاعر الشخصية الفردية للبورجوازى « المستقل » وفصــل الشعر نفسه عن الحكاية ، وانفصل القلب عن العقل والفرد عن المجتمع ، وأصبح كل شىء مصطنعا معقداً متعدد الأنواع .

وبدأ الشاعر الآن يظهر علامات منتج السلعة ، وسوف نحلل هــذه الظاهرة فيما بعد ، باعتبارها قد أصبحت فى عهد متأخر مفتاح الشعر كله . وحسبنا الآن ان نقول ان أهم شىء له دلالة هو قول كيتس بأنه قادر على كتابة الشعر الى الأبد وعلى احراق قصائده فيما بعد . فلقد أصبحت القصيدة بالفعل غاية فى ذاتها .

بيد أن الأهم من كل ذلك هو ملاحظة روح المــأساة التى أصبحت تحلق منذ ذلك الوقت على كل الشعر البورجوازى الجدير بالاتصاف « بالعظمة » . أصبح الشعر يتصف بالتشاؤم والتمزق الذاتى . ومات بايرون وكيتس وشيللى فى شرخ الشباب . وعلى الرغم من أن النقاد قد اعتادوا اظهار الأسف لموتهم قبل اكمال كتابة أفضل أعمالهم ، الا أن الحقيقة تبدو مخالفة لذلك ، كما يتبين بوضوح من حالات وردزورث وسوينبرن وتنيسون . اذ يتبين أن المــأساة الشخصية لموتهم — والتى بدت فى حالة شيللى وبايرون على أقل تقدير كأنها أمل منشود — قد ساعدت على الحيلولة دون قيام مأساة الوهم البورجوازى بدور فعال فى

شعرهم : فلقد بدأ التناقض الذى دفع حركة الرأسمالية ينتشر الآن بسرعة فائقة حتى بدت آثاره تكشف عن نفسها فى حياة أى شاعر ، ودائما على نفس الوجه . وذابت الآمال الحارة والأمانى ، وما آمن به الشاعر فى شبابه ، أو لعل هذه الأمانى قد تكررت مع تناسى ما طرأ من تغير فى الواقع فبدت جامدة عقيمة تنم عن الافتقار الى العقيدة ، مما جعل الشعراء يظهرون فى مظهر هزيل مثير للسخرية بالنسبة لصور الاخلاص التى بدت فى شبابهم . صحيح ان كل الناس يرتدون الى أرذل العمر ويفقدون أمانيهم الفتية ، ولكن فى غير هذه الصورة . ألم يكن سوفوكليس فى منتصف عمره قادرا على الكلام عن مأساة حياته بنضج دال على الاستقصاء . واستطاع أن يكتب فى الثمانين من عمره مسرحية عكست صفاء حكمة الطفل الناضج وحسن ادراكه . أما الشعراء البورجوازيون الناضجون فكانوا عاجزين عن الشعور بالمأساة أو الاستسلام . وكل ما استطاعوا القيام به هو التكرار الثقيل لعقائد الشباب أو الصمت . وكشفت حركة التاريخ عن تناقض ما هو كائن . ولكن البورجوازى تشبث بالاعتقاد بغير ذلك . فبعد أن تغلغلت الأكذوبة فى روحه وغض عينيه عن الوعى بالضرورة ، فانه سلم روحه للعبودية .

ثارت البورجوازية فى الثورة الفرنسية باسم الحرية والاخاء والمساواة ضد العلاقات الاجتماعية البالية . وادعى البورجوازيون — كما فعل شيللى — أنهم يتكلمون باسم الانسانية ، الا أنه ظهرت بعد ذلك صورة غير واضحة فى البداية ، ازدادت بعد ذلك وضوحا ، هى صورة البروليتاريا التى تطالب أيضا بالحرية والاخاء والمساواة . بيد أن التسليم بهذه المطالب للبروليتاريا كان يعنى القضاء على نفس المقومات التى بررت وجود الطبقة البورجوازية ، واستغلال البروليتاريا . ومن هنا تعرضت للزوال من الحركة المنادية بالحرية التى تتحدث فى البداية بوجه عام باسم البشرية ، بعد أن وصلت الى موقف يتحتم فيه تخلى البورجوازية عن بنائها المثالى المعبر عنه فى الشعر ، وتتناسى الزعم بأنها تتحدث باسم الانسانية ، وتقوم بسحق الطبقة التى تعتبر مطالبها المشابهة غير متوافقة مع وجودها . وبمجرد انتزاع كتل البشر تأييدها للبورجوازية الثائرة ، يصبح من الميسور سحقها وارغامها على التقهقر بفعل قوى رد الفعل . صحيح ان هذه القوى قد تعلمت « درسا قاسيا » ولم تعد تغالى فى الاندفاع بعيدا ضد البورجوازية التى كشفت عن قوتها ، ولذا يحدث تحالف بين قوى رد الفعل هذه والبورجوازية ضد البروليتاريا ويترتب على ذلك توازن يتمخض عن تخلى البورجوازية

عما قالته عن الحرية وتنازلها عن بنائها المثالى . وان كان ما يحدث فى هذه الحالة هو فقدان هؤلاء البورجوازيين لجانب من ثمار كفاحهم المثالى لصالح القوى الأكثر رجعية التى قد تكون قوى الاقطاع فى حالة الصراع مع الاقطاعية ، أو قد تكون دوائر المال الكبرى عندما ينشب الصراع بين الراسمالية الزراعية والراسمالية الصناعية .

كانت هذه الحركة هى التى اكتسحت أوربا كلها من عهد روبسبير الى حكومة الادارة والحركة المناهضة لليعقوبيين ، كنتيجة للثورة الفرنسية . وسجل القرن التاسع عشر من أوله لآخره نفس التخلى عن المثل على نحو مشابه لما حدث فى حالة الشعراء عندما تخلوا عن مثل شبابهم . وفى السنوات ١٨٣٠ ، ١٨٤٠ واخيرا ١٨٧١ اقتفى كل الشعراء البورجوازيين اثر وردزورث الذى برد لهيب ثوريته فجأة من أثر المضمون البروليتارى للمرحلة الأخيرة من الثورة الفرنسية ، واتجه بدلا من ذلك الى سلامة البداهة والوقار والتقوى .

اليس كيتس هو القائل :

عادت الظلال ، « فلن يستطيع أحد اغتصاب هذه القمة الشاهقة »

« باستثناء اولئك الذين يتجسم لهم شقاء العالم ،

فى صورة لا تدع لهم اى راحة او شعور بالدعة »

واذا توخينا الدقة قلنا انه قد حكم على الشعراء البورجوازيين فى هذه الحقبة الا بعرفوا معنى الراحة ، من أثر شقاء العالم الذى يتضمن شقاءهم الخاص ، وان كانت روح العصر قد ارغمتهم على مؤازرة الطبقة التى تسببت فى هذا الشقاء . لم تتقدم الثورة البروليتارية حتى الآن الى مرحلة تستطيع فيها التحالف مع « بعض أصحاب العقائد البورجوازية ممن يدركون الحركة التاريخية فى جملتها » ، ومن القادرين على التحدث بصدق الى الانسانية المعذبة من اجل طبقة تشكل الأغلبية الآن ، ركل عالم البشر غدا . هؤلاء البورجوازيون لا يتوجهون بالحديث الا للطبقة التى تقوم بخلق عالم الغد شاءوا أو لم يشاءوا . فهم فى كل خطوة يتراجعون ويتخلون عن امانيهم الفطرية لمعرفتهم الواعية بان عالم الغد هذا الذى يقومون بخلقه لا يمكن أن يتسع لهم .

ليوكـــاس

خاتمة عن الرومانتيكية واللاشعور

في هذه الصفحات (*) ، ذكر ان الخاصة الأساسية للرومانتيكية ليست مجرد التضاد مع الكلاسيكية ، أو التعلق بالقرون الوسطى ، أو الاستغراق في « التمني » أو « العجب » ، ولا أى شيء آخر من الأشياء الأخرى التي توحي بها صيغ تعاريفها المختلفة ، ولكنها بالأحرى تحرر المستويات الأقل وعيا في العقل . والصحة في الحياة والأدب على السواء ، تتوسط الافراط في الوعي بالذات ، والافراط في الإندفاع ، وتقع بين الاسراف في ضبط النفس والمغـالاة في الاقـلال من ذلك . ويتسبب الخيال الرومانتيكي المسكر في تعليق شـدة صرامة « الرقابة » (وهو مصطلح نفسي من مصطلحات فرويد) على احساسنا بما هو واقع ، واحساسنا بما هو ملائم . وتسيطر أولى هاتين الحالتين على الواقعي المتطرف . ويحرم الحالتين معا الكلاسيكي المتطرف ، ويهرب منهمـا الرومانتيكي .

ولكنه لا يهرب دائما الى الفردوس . قال جوته « الرومانتيكية مرض » . ولو كان كيتس مرضا ، فياحبذا لو بلينا بالكثير من أمثاله .

(★) من كتـاب The Decline and Fall of the Romantic Ideal
انظر بوجـه خـاص الى الفصـلين الاولين بعنـوان La Princiesse Lointain او طبيعـة الرومانتيكيـة ، و The Crocodiles of Alachuae, أو ما هى الرومانتيكية .

ومع هـذا فقد ثبت مرارا صـدق ما قـاله جوته . فليس « مبدأ الواقع » و « الانا الأعلى » (من سيكلوجية فرويد أيضـا) من فعل الشيطان . انها ضرورتان لكل حياة متحضرة . ويقع الرومانتيكى الذى يثقل فى الشراب ، ويستسلم بشدة للاشـعور ، والذى تتكرر عودته للطفولة مرة أخرى ، من أعلى الى اخمص قدمه فريسـة للامراض العصابية التى تلم بالبالغ الواقع فى أسر الطفولة ، والعاجز عن التكافؤ مع الحياة ، ولكنه يبقى معلقا بين البلوغ والطفولة . وبعد ذلك تتحول « غيوم المجد » الى كوابيس انحرافات « الهوس بالأنا » ، والى حب الحسيات حتى فى حالات التعذيب ، والى البحث عن أغرب الثمار حتى فى رياض بروسيربين (*) بجمالها المساوى للموت .

وميزة النظرة الفرويدية هى انها قد ربطت بين خصـائص مختلفة من الرومانتيكية ، بعضها صحى ، والآخر مرضى ، كانت قد بدت حتى ذلك العهد منفصمة مهوشـة . فقبل كل شىء ، لمـاذا تعددت المظـاهر التى نبعت من نفس الحركة وتفاوتت مظاهرها ، بين « سيرجالاهاد » — عند مالورى فى موت آرثر الى « سالومى » لأوسكار وايلد ، ومن سيدة البحيرة لوالتر سكوت الى « لاشارون » ، ومن الفروسية الى التعذيب السادى ، ومن المثالية الى حثالة الحضيض ؟ . ربما وضع فرويد ككل الرواد فى كثير من الأحيان أصبعه على الموضـع الخاطىء ، وان كان من المتعذر الشك فى وجود شىء يستحق الاشارة اليه . فمن الشخصيات الكامنة فى طفولتنا شخصية اريل (من العاصفة لشكسبير) ، كمـا تكمن فيها أيضـا شخصية كاليبان (من شخصيات العاصفة أيضا) . وبالرغم من أن هـذا قد يزعج جدودنا ، الا اننا نتقبل هذه الحقيقة باعتبارها منطبقة على الجنس البشرى بالاجمال . وهكذا فاننى اعتقد أن الرومانتيكى عندما تجول فى غابات الأحلام ، فانه كثيرا ما توغل بعيدا وتعرض للضياع كالمصـاب بالعصاب الذى يلوذ من الواقع بالأشباح التى لازمته فى سنوات طفولته ، وتسببت فى هشاشة نفسه . ولقد أصبحت هذه الاعراض مألوفة عند كل الأفراد ، ومن الغريب انهـا تشبه أحوال الرومانتيكيين عند تدهورهم .

على أن الخمر قد يصلح المرء ، كما انه قد يزيده سوءا . وانتهج

(*) راجع بيندار . ويضرب بها المثل فى شـدة الاخطـار والتعرض للتهلكـة أملا فى العودة للأرض مرة أخرى كأبطال أو ملوك .

القرن منذ الاحياء الرومانتيكى ، أعمالا ذات وفرة هائلة وذات قيمة خلاقة فاقت كل ما سبقها . والنقد فى هذا القرن ايضا ، قد أصبح أكثر حساسية . على انه بالمقارنة بنقاد القرن الثامن عشر الذين كثيرا ما كتبوا كلاما معقولا مثيرا للأعجاب ـ واذا لم يتيسر لهم ذلك ، فانهم قد كتبوا على أى حال هراء واضح المعالم ـ قد جنح النقاد الرومانتيكيون امثال كولريدج وهوجو وكارلايل وراسكين وسوينبرن ، مع كل المعيتهم ، الى الانزلاق فى هراء بعيد عن الواقع ، ربما كان اكثر اجهادا للقارئ . فمن السهل سقوط هؤلاء المحلقين فى النجوم فى الآبار ، وندر ان كانت الحقيقة هى ما عثروا عليه فى هذه الآبار .

واليوم مازالت الرومانتيكية سائدة فى أدب الكثيرين ، وحتى فى أدب « القلة » ، ويبدو لى أن آثارها المنحطة والمعربدة مازالت بعيدة عن الانقراض ، رغم شيوع بدعة الآن بين النقاد بالتظاهر باتباع الكلاسيكية والاستخفاف بالرومانتيكية ، وكأن حصول المرء منها على قدر وفير أو يسير ، أمر مستبعد . كتب ناقد حديث « أهم شئ فيما يتعلق بالأدب المعاصر انه معاصر (أى يعبر عن روح العصر) ومن سوء الحظ انه كثيرا ما يكون آخر ما قيل . اعتقد بيتر ، ولم يكن رأيه بعيد الاقناع ، ان كل الفن يتطلع الى حالة الموسيقى . أما الآن ، فانه يتطلع الى محاكاة الصحافة ، وهكذا نتقدم .

ربما بدت هذه المسألة مجرد مسألة ذوق . ولقد جادلت فى ذلك ، وقلت انه لو صح ذلك لكان من العبث قيام أى جدل بين النقاد . ومهمة الأحكام العامة المباحة للنقد ـ كما اعتقد ـ لا تعتمد على القول بأن هذا حسن (حسن لماذا ؟) ، أو على القول بأن « هذا جميل » (جميل لمن ؟) ، بل بكل بساطة على القول بأن ذلك حقيقى ، وهذا ليس كذلك ، أو ان ذلك يبدو سليما وهذا مريض . ربما أثار استبعاد كتاب مثل بودلير الأسف ـ وهو ما كان سيفعله أفلاطون لا محالة ـ لأن عدم قراءة مثل هؤلاء الكتاب خسارة كبيرة ، وان كان لا يبدو لى من الحصافة تجاهل اتصاف هؤلاء الكتاب بالمرض (وثمة قدر كبير من العباقرة ليسوا كذلك) وصحبتهم طويلا والتغذى بأدبهم ، أو تناسى ان هناك مزايا كبيرة للتمتع بالصحة بدلا من المرض ، وبالسلامة بدلا من العلة . وتتركز شكايتى من الكثير من النقد الحديث على تناسيه لهذه المسائل . فهو لا يبالى على الاطلاق اذا اتصف الكاتب بالقذارة أو الوحشية أو السفالة أو البلاهة ، مادام يبدو مثيرا للاهتمام ،

ومادام يترك مذاقا جديدا فى الفم ، حتى لو كان وقحا صفيقا . وعصرنا حافل ببراعم متصابية من مقلدى بودلير ممن يقدمون على التصابى لأغراض تافهة .

وحتى فى النقد النظرى ، فبالرغم من أن البعض قد حاولوا البحث عن حقائق عامة قليلة ، الا أن هذا البعض مازال فى آخر المطاف لايتحدث الا عن نفسه ولنفسه ، وعن قيمه الخاصة ، وعن نظرته الخاصة للحياة . ولو تأملنا الماضى ، سيبدو لى أن تجربتى المحدودة فى العشرين السنة الماضية ، منذ بارحت جامعة كامبردج الى الحرب ، لم تحدث اى أثر سوى زيادتها من صلابة هذه المعتقدات بفعل الزمن . ففى حالات الضياع ، عندما يجلس المرء فى حفرة من حفر القنابل، منتظرا الدمار من طلقة أو قنبلة ، وقنابل الطرفين وأحاديثهم تطن فوق الرؤوس ، لم يكن المتصوفون من متدينين وأدباء ، هم الذين استطاعوا تقديم العون ، بل كانوا شعراء من أمثال هوميروس وموريس وهاوسمان . واشك فى وجود الكثير من الأدب الحديث القادر على اجتياز هذا الاختبار ، وان كان اختبارا قاسيا . واذا قدر لحماقة أوربا الحديثة أن تنزل بنا كارثة جديدة ، فاننى لن أبحث حينئذ عن العزاء الا عند الكلاسيكية الرومانتيكية لليونان ، والواقعية الرومانتيكية لايسلاندة ، وعند هاردى ، وفى الكلاسيكية الواقعية المرحة لفرنسا فى القرن الثامن عشر . وربما اخفقوا ، وان كنت لا أعرف من اهم أقرب منهم الى طبيعة الأشياء .

كلينث بروكس

ملاحظات عن مراجعة لتاريخ الشعر الانجليزى

لا يخفى اننا سننظر فى مراجعتنا لتاريخ الأدب الانجليزى الى الحركة الرومانتيكية كنكسة متعارضة مع العلم . فلقد تراجعت ــ كما نعلم ــ عن الاتجاه العقلانى المعتمد على النظام والتصنيف ... وظنت على نحو ما ، ان ما سيترتب على ذلك هو العلم ، ولكن رد فعلها كان مهوشا وبذلك ظهر لنا من ناحية وردزورث بحماقته وسذاجته وهو يصنف فى قصيدة لرثاء أمه النباتات شأن علماء النبات ، وظهرت لنا من ناحية اخرى محاولة شيللى خلق شعر للعجائب ، والانسانيات ، يعتمد على آخر كشوف العلم . وفضلا عن ذلك ، تركزت الحركة بوصفها رد فعل للمذهب الكلاسيكى الجديد تركزا شديدا على ما هو شخصى ووجدانى ، وتعلقت بالبساطة التى عرفت عنها . واستعاضت موضوعية الكلاسيكية الجديدية بذاتية رومانتيكية ، بدلا من مزج العنصرين ، كما كانا فى عصر درامى كبير كالعصر الاليزابثى . ولا فارق بين وردزورث وشيللى من حيث ضآلة حظهما من الروح الدرامية . واذا عثرنا على محاولة صريحة فى التأليف الدرامى ، فاننا سنصادفها فى حالة الدراما الذاتية الشخصية لبايرون ، التى تتركز على شخصية واعية بذاتها . فهى لا تتبع نوع الدراما الذى يموضع الأحداث . ومن الغريب للغاية أن يقترب كيتس من تزويدنا بقصائد درامية فى أناشيده

Modern Poetry and the Tradition (١٩٣٩) .

الكبرى . اذ ادرك كيتس قبل وفاته أن شعره فى حاجة الى زيادة فى الصلابة ومضاعفة فى المتانة . ولو صح ، كما قال اليوت ، وكان هنـاك نقص فى روح الدعابة عند الشعراء الرومانتيكيين ، فكذلك يمكن أن يقال أنه كان هناك نقص فى روح الدعابة فى مسرحياتهم ، ولم يكن الحكم الثانى كما أسلفنا الا اعادة لترداد الحكم الأول .

ربما تساءلنا ، كيف حدث تناسب بين عودة الشعر الميتافزيقى فى عصرنا الحـالى ، وبين الوضع السائد ؟ . لن أستطيع الا أن أشعر بأن حدوث ذلك الآن كان أكثر من مصادفة ، بعد أن اكتملت حلقـة البحث العلمى التى امتدت من عصر هوبز الى عصر اينشتين ، وبعد أن بدأ العلماء انفسهم يدركون أن علمهم فى بعض المعانى خرافة ، أو شيء من صنع الخيال . ومثل هـذا التصور الذى رفع لعنة الخرافة عن الشعر (بعد أن جعله على قدم المساواة مع العلم فى الايمان بالخرافة) قد أتاح للشاعر النهوض بنوع خرافاته اعتمادا على أصولها ، بغير أن تشوبها أى شوائب من أى أصول أخرى .

واذا عبرنا عن ذلك بلغة مختلفة بعض الشيء قلنا ان فكرة التقدم قد تقدمت جنبا الى جنب مع تقدم العلم ، وسيطرت على خيال الناس سيطرة متناسبة طرديا مع ما أحرزه المنهج العلمى من نجاح . وهكذا سادت فكرة التقدم القرن التاسع عشر . ولم تتعرض فكرة التقدم للتحدى جديا الا فى القرن العشرين . وبعد أن ضعفت هـذه الفكرة ، اصبح النـاس على استعداد مرة أخرى لقبول الشـعر الذى يعرض الموقف الانسانى جملة ، مثلما يحدث فى المـأساة أو التراجيديا ، ويعنى الاعتراف بتقدم العلم (وهو ما يجب أن يفعله الجميع) ثم انكار تحقق الخير تلقائيا نتيجة للتقدم العلمى ، اتباع نظرة لطبيعة الوصف العلمى ، اكثر اعتمادا على النقد ، ولعل ذلك قد فتح الطريق أمام نظرة أوضح واكثر انصافا لطبيعة الوصف الشعرى .

ذكرنا أن البلوغ بمبادىء التنظيم الشعرى الى نهايتها المنطقية يعنى الارتفاع بالقصيدة الى الدراما بخصائصها التراجيدية كالتشخيصيـة والتناقض الدرامى والسخرية والحل الذى يعقب الصراع ، ربما باعتبار هذه الخصائص اسمى تعبير تبلغه الدراما . ولعل أفضل برهان ـ يثبت لنا أن المبادىء درامية أساسا هو اعتقاد أى امرىء أن أيسر طريقـة لتعريف القارىء الحديث بالشعراء الميتافزيقيين هو القياس بما يجرى

فى الدراما ، أو دراما شكسبير بوجه خاص . وربما كان تصور القصيدة كدراما صغيرة هو الطريق الأوحد الذى يستطيع اتباعه القارىء المسرف فى حرفية عقليته . وعلى العموم يمكن القول بأن احساسنا بالقصيدة كنسيج درامى هين ، ومن الصعب القول بأن هذا الاحساس قد نما بتأثير شعر المائتى السنة الأخيرة .

***

يكشف أدب القرن الثامن عشر فى أفضل أحواله عن اتباع بناء شعر القرن السابع عشر ، مع تقيد وضيق فى النظرة ... والحق ان ما خفف من وطأة اخفاق شعر الكلاسيكية الجديدة « **هو اهتمام الشعراء الكلاسيكيين الجدد بالسخرية** » .

يستحق نقد الشعراء الرومانتيكيين لشعر « الكلاسيكية الجديدة » شيئا من التعقيب . ليست السخرية فى ذاتها متعارضة مع الدافع الشاعرى ، وان كنا نسلم بأن أغلب السخريات الصورية قد فشلت فى تحقيق خصائص الشعر العظيم . وربما كان الأفضل تناول المسألة على هذا الوجه : سبق أن بينا أن المشاهد أو الكلمات أو المواقف فى ذاتها لا توصف بأنها شاعرية أو غير شاعرية . وعندما قلنا ذلك ، لعلنا قد ظهرنا بمظهر من قضى قضاء مبرما على امكان اقامة حد فاصل بين السخرية والأشكال الأخرى من الشعر . والحق أن ما قمنا به يعنى القضاء على القاعدة التى كان يستند اليها فى التفرقة بين « السخرية » وبين الأشكال الأخرى فى الماضى ، وان كان من المستطاع اقامة الفارق على أساس اتجاه الشاعر .

فمن الميسور — من جهة — التفرقة بين الاتجاه الذى يكاد يعنى الرضا والتعاطف الخالص ، وبين الاتجاه الذى يكاد يظهر بمظهر السخط الكامل (السالب أو الساخر) . ومن المتعذر طبعا ادراك الطرفين فى صورة خالصة مطلقة ، وان كنا نستطيع اختيار احدى القصائد الغزلية البسيطة الرقيقة لتمثيل أحد الطرفين ، واختيار قصيدة ساخرة بسيطة ذات معنى مباشر للدلالة على الطرف الآخر . على انه من الواضح أن أى اتجاه مركب على أى وجه سيتضمن مزاجا من هذين الاتجاهين الأساسيين ، سواء كان ذلك فى شعر الغزل ، أو الشعر الدينى أو التراجيديا . ولو صح ذلك سيتعذر التعرف

على أسمى نوع من السخرية فى ذاته . اذ أنه يظهر ممتزجا بصورة لا يمكن ادراكها فى أى شكل ما كالتراجيديا على سبيل المثال . فاذا نظر للموضوع على هذا النحو ، سيتضح أن العصر الاليزابثى ــ ولا فارق يذكر بينه وبين القرن الثامن عشر ــ كان عصرا ارتفع فيه شأن العنصر الساخر ، وان كنا سنركز على أمثلة مثل هاملت وتيمون الاثينى ولير بدلا من تركيزنا على السخريات الصورية لهول ومارستون .

الخطأ الأساسى لعصر الكلاسيكية الجديدة اذن ، ليس سماحه لدافع السخرية بالتعبير عن نفسه ، بل بالأحرى لأنه عزله عن باقى الحوافز ، بحيث بدت تراجيدياته شديدة الوقار ، ومن السهل اعتبارها من الروايات التعليمية . ومن جهة اخرى ، فعندما حاول شعر الغزل الكلاسيكى الضرب على أوتار القلوب وأسرف فى العاطفية فانه قد اقتصر على الشعر الغزلى ، كما انحصرت السخرية الكلاسيكية الجديدة فى أشعار السخرية .

الاستثناءات الظاهرة تثبت القاعدة ، وتؤيدها . وكما قلنا ، تعد « صورة اتيقوس » افضل من أغلب صور « الدنكياد » ، لأن أحكام بوب فى الأولى اكثر اضطرابا واتجاهه أقل بساطة . ولنعد هنيهة الى درايدن . أن اعظم قصائده رسوخا من بضع جوانب هى Hind and the Panther . اذ ساعد انتماؤه فى باكورة حياته الى الكنيسة الانجليكية ، واستمرار تعاطفه وفهمه لموقفه على جعل سخرياته تبدو دسمة غنية .

وعلى الجملة يمكن القول بحاجة المصطلحات التى جرت العادة على استخدامها فى المراجع العامة عند وصف الشعر الكلاسيكى الجديد الى اعادة نظر وفحص . فلم يتركز على الفكر شعر عصر العقل ــ كما بينا ــ ولن يصح القول باتصافه باكتمال الشكل من الناحية الجمالية ، الا اذا سلمنا بقصور الشكل الذى قبله شعراء العصر . ولو عنينا بالشكل طريقة تنظيم مختلف العناصر فى القصيدة حتى يستطاع الافصاح عن مقاصد الشاعر كاملة ، لوجب القول فى هذه الحالة بتميز أنشودة الخريف لكيتس بكمال المادة ، والأمر بالمثل فيما يتعلق « باغتصاب خصلة الشعر » لبوب و « يوم القديسة لوسى » St Lucy's

لدون . ويصح نفس الكلام بالنسبة لصفات « الثبات » و « الصحة » و « الصقل » .

هكذا اهتممنا اهتماما بعيدا بشعراء مثل « بوب » و « سويفت » و « جاى » ويحتاج الشعراء المدعوون بالسابقين للرومانتيكية الى بعض المزيد من العناية ، وان كنا عند حديثنا عن طومسون (فى فقرة استبعدت هنا) قد المحنا الى بعض أشياء ينبغى أن تقال هنا . ووصفهم بالسابقين للرومانتيكية صحيح الى حد بعيد . وليس من شك فى أن المراجع قد أصابت‌عندما أشادت بالخصائص الرومانتيكية التى يمكن أن تصادف عندهم ، وان كانت هذه المراجع قد أسرفت كثيرا فى الاشادة « بالمجاز » عند هؤلاء الشعراء « وهو يصارع لتحطيم الكلاسيكية الجديدة » ، فالواقع أن هناك قدرا كبيرا من الاتصال فى شعر هذا القرن .

ليس شعراء ما قبل الرومانتيكية بأقل من بوب ميلا للوصف والشعر التعليمى . وثمة تغير يسير فى بناء شعرهم ، اما ما حدث من تغير فى مادة الوصف والشعر التعليمى فظهر فى وصف مراقص لندن بدلا من مناظر الريف ، وفى ظهور مقالات تدعو للارتقاء بالوصف والصيد وزراعة القصب ، بدلا من مقالات الدعوى الاخلاقية والتهذيبية .

صحيح قد ازداد ميل شعر ما قبل الرومانتيكية الى اتباع طريقة ميلتون فى الشعر المرسل أو مقاطع ميلتون الثمانية ، أكثر من ميلهم الى المقاطع البطولية لبوب ، وان كان ميلتون قد بدا حتى من وجهة نظر الكلاسيكية الجديدة جديرا بالانتساب الى الكلاسيكية مثل بوب . فأستعمل وسائل مثل التشخيص والتلميحات الكلاسيكية والكنى الرائعة. كما أن بوب ذاته قد امعن بالفعل فى الاستفادة مما استعاره من ميلتون وآثر كثيرون من شعراء القرن الثامن عشر الذين ربما انزعجوا بعض الشىء لو عرفوا انهم متهمون بالرومانتيكية اتباع ما بدا لهم طريقة ميلتون الكلاسيكية على اتباع طريقة بوب .

ربما كان افضل من ذلك تأييدا لهذا المعنى ملاحظة ما فضل مقلدو ميلتون فى القرن الثامن عشر عدم تقليده من شعره ، كهذا القول الجرىء البعيد عن المنطق على سبيل المثال .

الشمس تبدو لى مظلمة .

صامتة كالقمر .

عندما يهجر الليـل .

مختبئا فى خواء كهف محاقه .

نطق شمشون بهذه الابيات الرائعة عندما أصيب بالعمى ، وان كانت الشمس منطقيا لم تزدد « صمتا » عما كانت عليه عندما كان يتمتع بالابصار . ولهذا المجاز ما يبروه ، وان تعذر اتباع هذا التبرير وفقا لنظرية القرن الثامن عشر فى النقد . وترك مقلدو ميلتون مثل هذه المعانى البعيدة عن العقل فى أغلب الأحيان جانبا . وهذا سبب من الأسباب التى جعلت مقلداتهم أقل اثارة من الأصل الذى نقلت منه (أشار امبسون فى كتاب شعر الريف الانجليزى (*) الى الكثير من هذه الأشياء عند فحصه لطبعة بنتلى للجنة المفقودة) ، كما انهم فضلوا أيضا التغاضى عن تلاعب ميلتون المستمر بالألفاظ (*) .

. هذه الأساليب الاليزابثية — وهى أقرب الى الجناس — ونستبعد ان تكون قد اجتذبت عصرا غارقا فى أصول الوقار واللياقة .

. سوف يساعد ادراك الاتصال الاساسى فى شعر القرن الثامن عشر على تفسير الكثير من الأمور ، التى يميل معظم مؤرخى الأدب الانجليزى الى غمرها بالغموض . وعلى سبيل المثال ، لماذا اعتبر كولينز وجراى — وهما شاعران قد حرصا بطريقة واعية على استعمال موضوعات رومانتيكية كالحكايات القوطية وحكايات الشمال ، ولديهم مشاهد من شعر القبور (١) — كشاعرين من أشد الشعراء اتباعا « للكلاسيكية » ، أو لماذا يعد شاعر مثل يونج من الساخرين على طريقة بوب ، كما يعد فى نفس الوقت منتميا لمدرسة « شعراء القبور » .

(*) English Pastoral Poetry

(١) مدرسة تنسب الى بلير وروبرت يونج اشتهرت بشعرها السوداوى .

(*) فى نهاية الكتاب بعض أبيات لميلتون يظهر فيها هذا التلاعب ، الذى يتعذر ترجمته للعربية .

الشيء الجديد بالاهتمام هو ان التغيرات التى استحدثها رواد الرومانتيكية قد كان لها أثر يسير فى بعث الحياة فى المجاز ، أو زيادة طواعية الشعر ، وتنوعه . ومال السابقون للرومانتيكية بتقدم القرن الى زيادة « الوحشية » (وأن كانوا لم يقتربوا من الوحشية كما ظهرت عند ساندبورج او ويتمان) ، واظهروا جراة فى تركيزهم على المشاعر ، وعبروا عن انفسهم باخلاص المتحمسين . وفوق كل ذلك ، فأنهم قد ذهبوا الى حد التطرف عندما الحوا فى بيان الخصائص الشاعرية الجوهرية لبعض انواع معينة من الموضوعات ، وأن كانت هذه الميول قد زادت ابتعادهم عن بناء الشعر الاليزابثى .

يكاد يكفى بالنسبة الكثيرين من السابقين للرومانتيكية الاشارة الى الموضوعات الشعرية الجديدة — كالبوم والبلابل واطلال الابراج وأشجار الزرنب . ولا شك أن بعض اشعارهم لم تبد أكثر من عروض مشحونة بطائفة من هذه الأشياء الواهية « الترابط » الذى لم يعتمد على أكثر من بعض الجمل الاعتراضية المناسبة ... ولا وجود لنظير سابق أو لاحق لتحول الكلمات الشعرية الى أكليشهات بمثل هـذه السرعة . وهذا دليل على مدى اعتمـادهم على الاتباع فى أحداث مؤثراتهم الشعرية .

فى مثل هذا الشعر ، هناك قدر ضـئيل من المجاز . ومن المستطاع وصف عمليـة ابتعاد المجـاز عن أصله على النحو الآتى : نزع الشـعراء الكلاسيكيون الجدد الى اسـتعمال المواد الشعرية لتزيين الموضـوع ، أو زيادته وقارا ... أما شـعراء ما قبل الرومانتيكية (الذين غيروا بطبيعة الحال الموضوعات المعتبرة شعرية) فكثيرا ما قنعوا بالاشارة الى الموضوعات ذاتها .

يصور روبرت بيرنز الحد الأقصى الذى اندفع اليه التركيز على مواد الشعر فى نهاية القرن . ففى نظر بيرنز ، تتمثل الشعبية الى حد كبير فى الاهتمام باللون المحلى والبدائية بألوانها الزاهية — وهى اهتمامات ليست غريبة عن حضارتنا . ولم يحجم برنز بالذات عن المشاركة فى هذه الاهتمامات . وتتردد اعتذاراته الكثيرة التى أعترف فيها بجهله وعدم اتباع الأصول بين السذاجة الدالة على حسن النية ، وبين الحذق فى السخرية . لم يكن بيرنز قرويا ساذجا ، كما أنه لم

يتصف بالدهاء والبراعة فى اجادة الهجوم على الأصول السائدة . وثمة جانب من الوعى الذاتى فى عمله ربما تعذر الفصل بينه وبين الذكاء والفطنة ، وبدا دخيلا فأساء الى بعض أعماله الشديدة الجدية ، ويتجلى أقوى جانب عند بيرنز فى محاولاته استيعاب العناصر التى أعتبرت تقليديا لا شعرية فى الشعر . غير ان هذه المحاولة لم تحدث فى شعره الأكثر جدية ، واقتصر ظهورها على السخرية والأشعار الأكثر خفة (*) .

لو بدا هناك أى انحراف مقصود فى هذا الثناء على بيرنز بوصفه شاعرا ساخرا ومؤلفا لأشعار خفيفة ، نتيجة لاشتهاره كشاعر بسيط يتسم بالطيبة وكشاعر للقلب ، فما علينا بكل بساطة الا الدعوة لاستقصاء الأشعار المذكورة . ولعله مما يدعو للسخرية بالنسبة لأولئك الذين يصرون على التركيز على دور « الطبيعة » فى التمهيد للرومانتيكية ، الا يكون الفلاح الرومانتيكى (بيرنز) هو الذى استعاد الحرية للخيال ، ولكنه بليك ابن لندن . ويمثل بليك — ما لم يمثله بيرنز — الرجوع الى التورية الاليزابثية الجريئة واستعمال السخرية الجادة ، مع الاستعداد للمخاطرة بتقديم معان غامضة ، بل والاقتراب بعض الشيء من الروح الميتافزيقية .

التورية عند بليك نابضة بالحياة . ففى قصيدة « لندن » ، تحولت التنهيدة الى دموع (وفى لغة بليك الى دماء) جرت على جدران القصر . ووصفت لعنة الغانية الشابة بانها قد « فجرت » اذن الطفل حديث الولادة (باللغة الانجليزية تعنى اسالت دمع الطفل الحديث المولد) . وفى قصيدة اخرى (*) ، قيل بأنه « من المستطاع التقاط الولولة فى فناجين من الذهب » . أما فى قصيدة المتهكم (**) ، فذكر أن حبات الرمل عندما تقع عليها نظرة الساخر تتحول الى « درر » تبرق بنور الحقيقة ، ثم تتحول بعد ذلك الى رمال على شاطىء البحر الأحمر حيث سيمر شعب الله المختار . وترمى التورية الى تحديد الفكرة والتعبير عنها ، وهى تمثل امتزاج الصورة بالفكرة ، ومن ثم تعد محاولة

(*) مثل To A Louse ... The yolly Beggars
Tam O'Shanter

(*) The Mental Traveller

(**) The Scoffer

ناجحة للخلاص من تأثير هوبز الخانق ، وبدت فى نوعها فريدة فى عصرها .

ثمة تعقيب آخر على روح الدعابة عند بليك . تأمل البيتين الآتيين من قصيدة « لندن » :

كيف تسببت صيحات منظفى المداخن

فى اصابة كل كنيسة سودها الهباب بالفزع

هنا أصبح سواد جدران الكنيسة من اثر الصماخ دلالة على الخطيئة التى اقترفتها الكنيسة عندما اخفقت فى الاحتجاج على استغلال الأطفال ، المتعارض مع المسيحية ، بتشغيلهم منظفين للمداخن . ان صماخ هذه الحرفة قد لطخ الكنائس ذاتها ، وان كان بليك قد ذهب الى ما هو أبعد عندما قال كأن صيحة الطفل كان لها تأثير اللعنة ، كما أن هناك اشارة الى أن الكنيسة قد أسودت بفعل الصيحة ، بالاضافة الى اصابتها بالفزع . وفضلا عن ذلك ، فقد قصد بليك بكلمة « فزعت » أن الصيحة تسببت فى تطاير بساط غطى الكنيسة ، بمعنى أن الكنيسة قد ماتت . لم يكن شعراء باكورة القرن السابع عشر يلقون اى عناء فى ادراك ما فى هذه المقارنة من دعابة ناجحة تم تقديمها بالمعية . وبليك شاعر ميتافزيقى ، وان كانت العناصر التى جعلته شاعرا من هذا النوع قد ندر ظهورها فى شعر عصره . كما أنها لم تظهر فى أى عصر آخر فى مثل هذا الشكل المتطرف . سيظل بليك دائما شخصية فذة غير عادية .

وبعد ازدهار الميول الرومانتيكية فى وقت باكر من القرن التاسع عشر ، ظهرت علامات تغيرات أكثر تطرفا . وأعيد النظر فى أسلوب الشعر وحاول البعض انشاءه على قاعدة عريضة تساعده على استيعاب الجوانب اللاشعرية . وازداد المجاز حيوية وجراة نوعا : وصادف الشعراء الميتافزيقيون استحسانا ، وحظوا ببعض الثناء ، حتى وان لم يقتدوا بمثل هذه الأشعار ، بل لقد جاء كولريدج ــ كما رأينا ــ بنظرية جديدة فى الخيال ، وان كان الاعتقاد فى كمون الشعر فى بعض معانى معينة قد ظل سائدا ، وأهم من كل هذا عدم ثقة الشعراء فى العقل .

ويمكن اكتشاف مفتاح المشكلة فى التعلق الجديد بالبساطة الى حد العبادة ، وكما قلنا فى فصل سابق ، لقد سبق لشعراء « الكلاسيكية الجديدة » أيضا ابداء الرغبة فى توخى البساطة ، وان كان ما دفعهم الى ابتغاء البساطة هو الرغبة فى الوضــوح المنطقى ، بل لقد رغبوا فى الاقتراب من « الطبيعــة » ، وان كانت طبيعتهم قد اعتمدت على الاقتراب من « المحتوم » ، الذى عنى فى القرن الثامن عشر التمشى مع النظام المنطقى للعالم .

اما البساطة الرومانتيكية فشىء بعيد الاختلاف عن الوضــوح المنطقى . فلقد انتقل الاهتمام فى الشعر من حسن التعبير المنطقى ، الى صفاء مشاعر الشاعر . وأعرب الشاعر الرومانتيكى عن عدم ثقته فى العقل بوصفه معاديا للمشاعر محطما للتلقائية .

ولجأ وردزورث الى التصــوير ، ولأنه لم يثق بالعقل ولا بحدة الفطنة فقد لجــأ الى اللف والدوران فى شعره . ومن ثم فلم يكن طول كثير من أفضل ما كتب من شعر محض مصادفة . وتجىء عادة تأثيراته الحسنة كما حدث فى قصــيدة « ميكائيل » نتيجة للتوفيق فى عمليــة التصــاعد ، أكثر مما تجىء من استعمال رموز درامية قليلة مختــارة بعنايــة .

سبق أن ذكرنا ما قالــه « يتس » عن القصــور الذى عرف عن وردزورث كفنان وبأنه يفتقر الى الخاصــة الدرامية ، ولذا فانه كثيرا ما يبدو ضحــلا سقيما . ويردف « يتس » قائــلا : « زاد ذلك من شعبيته عند النابهين من الصحفيين والسياسيين مؤلفى الكتب » وهذا صحيح . فلو كان وردزورث من كتاب المسرح الواعين ، أو من الذين يتخفون وراء قناع لتسبب فى اغلب الظن فى حيرة مثل هــذا النوع من القراء ، ولعله كان حير نفسه معهم .

ثمة دليل من ابلغ دلائل عدم الدقة فى طريقة الحديث التقليدية عن الشعر الانجليزى يتبين فى سهولة الجمع بين شيللى وكيتس . ولا أعنى بذلك القول بأن النقاد لم يكونوا دائمــا على دراية بمــا بين الشاعرين من اختلاف فى المنهج والأثر . ويتبادر الى ذهنى اختلافهما فى العيــار الشاعرى . ويصعب على المؤرخ التقليدى أن يتصــور أن شيللى كان شاعرا بعيدا عن الكفاية ، واضأل قدرا من كيتس . فلا جدال أن أى بحث سينتهى الى هذا الرأى .

ولا يقتصر الأمر على اتهام شيللى برداءة الصنعة التى تظهر فى تراخى الروى والميل الى الزخرف والمجازات الاستعراضية البالغة فى بعض الأحيان . اذ يكشف أى تأمل للشاعرين من ناحية الروح والاتجاه عن اختلاف اهم . فندر أن أظهر كيتس أى عاطفية ، أما شيللى فيغلب عليه ذلك . وكيتس فنان كبير لا يغامر بذكر العبارات الفاحشة التى يقحمها شيللى أحيانا مثل « أموت ، أشعر بالاغماء ، أسقط » . أو « سقطت على أشواك الحياة ، فنزفت » . وحاول كيتس ، حتى فى باكورة حياته ، اخضاع قصائده الغنائية لشكل مقيد ، وحرص على موضوعيته ، كما حدث فى « أنشودة الخريف » ، وحاول السخرية من ذاته ، فى « انشودة البلبل » على سبيل المثال .

لو اننا لاحظنا امكان القول باتباع أنضج أشعار كيتس لقواعد الشعر الرمزى الميتافزيقى ، فان هذا سينفى بكل تأكيد الظن بحدوث محاولة لتحويل كيتس الى « دون » أو الى شكسبير أو ميلتون . صحيح أن الحكم على شيللى بالقياس بهذه المبادىء لن يبدو فى صالحه الى حد ما ، الا أن النتيجة التى ستترتب على اقامة هذه الفروق ستظهر ابعد اهمية مما قد يرضى القراء فى البداية ، لأن الاتهام بالعاطفية ، والافتقار الى التناسق والخلط بين التعميم المجرد والرمز ، وبين الدعابة وبصيرة الخيال ، ليست بالاتهامات التى تغتفر بكل بساطة .

هل يساعد على زيادة الايضاح مسايرة أحد كتب التاريخ المشهورة عن الشعر الانجليزى فى قوله عن كيتس انه « يعبد الجمال للجمال ، ولا وجود عنده لأى مقاصد اخلاقية ثانوية كالموجودة عند شيللى » الا يستطاع تحديد الفوارق الأساسية بينهما على النحو الآتى على وجه التقريب . يميل شيللى الى اثارة نقطة ما ، والى طرح فكرة قاطعة ما بعد احاطتها بهالة اثيرية جميلة . وفى حالة فشل شعره ، فانه يفشل نتيجة للاسراف فى التبسيط ، أو الحشو بالتفاهات . أما كيتس فيعمل على الكشف عن تجربة ما ، لا بوصفها تعميما مستحبا يستحق التنميق والتجميل ، بل بوصفها موضوعا جديرا بالكشف فى كل تشعباته . ولن يستطاع اطلاقا انتزاع حتى القول المجرد الآتى من سياقه دون اساءة للقصيدة :

الجمال هو الحق والحق الجمال هذا كل شىء
يمكن أن تعرفه على الأرض .

فمن غير المستطاع تحديد معنى هذين البيتين الا بالرجوع للسياق ، ولن تظهر حقيقة حكمته الا مما يتضح من السطور السابقة فى القصيدة وبعد النظر اليه كعنصر من العناصر التى تتألف منها التجربة جملة . فلم يقصد به التعميم الذى يمكن أن ينتزع من القصيدة ، ويوضع الى جانب التعميمات العلمية والعملية فى عالم الحياة اليومية .

والحق أن ثمة اختلافا بين كل من كيتس وكولريدج وبين معاصريهما من ناحية رفضهما فرض الناحية التهذيبية . فهما يقدران تعقد التجربة تقديرا شديدا يحول دون اساءتهما اليها عن طريق المغالاة فى التبسيط . ويقدران المعنى المشخص تقديرا كبيرا ، حال دون تورطهما فى أية تجريدات سهلة . فهما يفكران من خلال الصور . وقدم لنا كيتس « انشودة البلبل » بدلا من الصيغة التى استعملها شيلى فى احد قصائده (*) ، وبدت كصورة غريرة ، انتقل منها الى ناحية مجردة :

اعذب اغانينا ، هى التى تروى
اشجى افكارنا ....

وبدلا من تعميم وردزورث الأقرب الى الضحالة فى قوله :

لا تستطيع العين الا أن ترى .
ولن نستطيع ارغام الاذن على التوقف
واجسامنا تشعر حيثما وجدت
برضانا او غير رضانا .
ولست اقل من ذلك حدسا لوجود اقوى
قادرة من تلقاء نفسها على احداث انطباعات فى عقولنا .
حتى نستطيع تغذية عقولنا
بروح سالبة حكيمة ....

(*) Ode to a Skylark

قدم لنا كولريدج بفضل قدرته على الاهتداء الى قدر كاف من الرموز المعبرة عن هـذه الفكرة « قصيدة البحار القديم » (*) . وحقق الملاح فى تجربته لقاء دراميا مع هـذه القوى . ولكن يا للفارق بين التجربة التى عرضتها أبيات وردزورث المجردة ، وأجملتها وبين تلك الأبيـات التى نقلتها قصيدة كولريدج الرمزية : والمقارنة بعيدة عن انصـاف وردزورث ، لأنها قد قارنت احدى قصـائد وردزورث الهينة الشأن بأفضل قصائد كولريدج . وان كانت قد ألقت ضوءا على الطريقة التى عرف بها وردزورث ، ولعلها بينت كيف نجحت قصيدة كولريدج العظيمة فى التغلب على تفاهة موضوعها الواضحة .

(*) Rime of the Ancient Mariner

ادوين بيرى بيرجام

الرومانتيكية

من يسعى لتعريف الرومانتيكية يتعرض لمهمة محفوفة بالمخاطر ، تسببت فى العديد من الضحايا . ولعل من التهور أن يشتهى الانسان مضاعفة المصاعب . ولذا فاننى أود أن أؤكد من البداية عدم اهتمامى بالرومانتيكية التى ينظر اليها كنقيض لمبدأ الكلاسيكية . وتتشابه فكرة تردد التعبير الأدبى بين حدين متناقضين : الرومانتيكية والكلاسيكية كثيرا مع الزعم بأن المجتمع البشرى ، أو سلوك الفرد يتردد بين قطبين متعارضين : الخير والشر . وهى نظرة خداعة ينبغى ان نتركها للدرس فى مناسبة أخرى . أما بالنسبة لما نحن فيه الآن ، فاننى سأقنع بالمشكلة الأكثر تحديدا والخاصة بتعريف الرومانتيكية ، أو بما يسمى بوجه عام بالعصر الرومانتيكى فى الأدب الأوربى ، الذى استمر زهاء القرن وتوسطته بداية القرن التاسع عشر .

ليس من شك فى أن أى تعريف شامل لهذه الرومانتيكية على شيء لا بأس به من الدقة أمر مرغوب فيه . ولم تكن تعاريفنا الشاملة فى الماضى قاطعة ، كما كانت تعاريفنا القاطعة محصورة المجال ، والتعريف المتفق عليه بوجه عام هو القول بأن الرومانتيكية تضم فلول

ص ٤٧٩ — ٤٩٠ من مجلة The Kenyon Review الجزء الثالث (سنة ١٩٤١) .

الفارين من الكلاسيكيـة الجديدة . وما لم يكن الأدب الرومانتيـكى ذا أهمية أقل مما يفترض عادة ، فلن يعدو مثل هذا القول السالب الا أن يخفى افلاس محـاولة التعريف . ومن جهة أخرى ، أثبتت التعاريف القاطعة عدم كفايتها لمـا ظهر فيها من تعارض بعضها مع بعض . فلقد وصف برونتيير على سبيل المثال الرومانتيكية بأنهـا اكتشاف للذات . وقال آخرون بل هى اكتشاف للطبيعة ، بينما قال آخرون غيرهم انها رجعى الى العصور الوسطى . وأعتقد واطس دانتون انها اعـادة كشف للعجائب ، واثنى عليها ناقد أمريكى من رجال الدين فى عصر فلسفة العلويات (الترانسندتالية) ووصفها بأنها أدب المنى . وحديثا شعر الأستاذ بابيت بالتقزز من تعلقها باللامعقول ، واتهمها ماريو براز بأنها علامة على التدهور . بينما ندب نقاد من أصحـاب الاهتمامـات الاجتماعيـة أثرها فى الهروب من الواقـع . ولا داعى لأن يروعنا ما يكمن وراء هـذا التنوع فى محاولات الوصف من اختلاف فى معايير النقد . اذ يصح كل وصف من هـذه الأوصاف لو طبق على الكتاب على انفراد . فبايرون وهوجو صاحبا نزعة ذاتية واضحة ، كما كان شاتوبريان ووردزورث مولعين بوصف المناظر الطبيعية . ويمثل سكوت فى انجلترا وتيك فى المـانيا اعادة احياء العصـور الوسطى . بيد أن هنـاك تطلعا وشوقا لظهور عالم أفضل عند شيللى ، وعند هوجو أيضا . بينما رأى عدة أشخاص فى المؤلفات الأخيرة لشاتوبريان وشيللى هروبا من الواقع الى عالم يتجاوز زماننا ومكاننا .

ومع هذا فسيخف هذا الغموض السافر بعد التعرف الى اتجاهات معينة . فلو جعلنا روح التعلق بالعصور الوسطى تمتد بحيث تشـمل العصر الأول من العصور المظلمة ، والمـاضى اللاكلاسيكى بوجه عام ، والشرق ، والماضى الكلاسيكى ذاته فى حالة النظر اليه نظرة لا كلاسيكية ـ فى هـذه الحالة سيصبح التعلق بالعصـور الوسطى هو من أول ما ظهر من اتجاهات الرومانتيكية . وعاش بخاصـة فى المـانيا ، وفى انجلترا الى حد ما ، ولم يعش على الاطلاق فى فرنسا باستثناء ما ظهر من آثار لهـذه الروح فى رومانسـات دوماس . وبالاضافـة الى ذلك ، وجدير بالتنويه ، أن تكون هذه الظاهرة من بين كل مظاهر الرومانتيكية أكثرها غموضا فى فحواها ، وأبعدها عن الناحية العملية . فهى تزعم أن قيم البطولة والمخـاطرة ، أى تحرر المثل الأعلى فى عبارة أخرى ، قد وجدت فى كل نوع تقريبا من أنواع المجتمع التى لم تتبع تقاليد الكلاسيكية ،

وبانها لم تخص مجتمعا بالذات ، كما انها لم تكن وقفا على المجتمع الذى سبق مباشرة العصر الكلاسيكى الجديد .

اما بالنسبة للاتجاه الثانى الذى ربما تصور الرومانتيكية اتجاها يركز على النزعة الفردية وتضخيم الذات ، فبالرغم من أنه بدا بوجه عام من السمات التى تميزت بها أشياء مختلفة مرتبطة بما سميناه روح التعلق بالعصور الوسطى ، فان الكتاب الأوربيين من امثال برانديس قد راوه فى الأغلب تعريفا وافيا ، وساووا بين الرومانتيكية والبايرونية . على أن البايرونية قد خفت ذكرها فى المانيا بعد ظهور الأدب الذى اقتدى برواية اللصوص لشيللر ، ولم تزد عن تيار واهن فى انجلترا ، ولم تزدهر الا فى فرنسا . واضطر بايرون الى الهروب من وطنه انجلترا . أما البايرونية التى ظلت باقية فقد انتقلت الى شخصيات كارلايل وتنيسون . وعلى هذا يمكن القول بأن البايرونية هى العلامة المميزة للرومانتيكية الفرنسية ، كما تمثلت فى الأدب عند روسو ، ثم فيما بعد عند هوجو ، ثم تمثلت فى الحياة اليومية — بتأثير روح روسو — وبدت فى اعظم مظاهرها فى صورة نابليون .

وفى انجلترا حدث عكس ذلك . ولو قبلنا حكم أرنولد لقلنا ان نزعة افتتان وردزورث بالطبيعة كانت تمثل التيار الرئيسى . والولع بالطبيعة وحياةالريف من المؤثرات الأدبية التى تأثرت بها انجلترا قبل وردزورث بأمد بعيد . وبعد العصر الاليزابثى ، استرعت الانتباه فى خليط من المشاهدات والفانتازيات والروحانيات فى اعمال شعراء مثل تراهبرن . وظلت باقية حتى عند بوب . وهذه علامة تدل على أن تقبل انجلترا للكلاسيكية الجديدة كان محدودا ، وبعد زوال شهرة بوب ، احتلت هذه النزعة الصدارة . ومن الشواهد الدالة على ما لاقته من مقاومة متواصلة فى انجلترا تلك النزعة الكلاسيكية الجديدة بروحها التى تركزت على التعلق بالمدينة : وست واكينسان وشنستون وطومسون وكراب وكوبر وجراى وشعراء مدرسة المقابر ، وتخطيط الحديقة الانجليزية ، والقرية فى الريف . وتأثر بها فيما بعد سكوت ، كما انها موجودة عند كولريدج . ولم يؤكد شعر كيتس غير جانبها الجمالى . وكل شاعر رومانتيكى انجليزى ، مهما كانت صفاته الأخرى ، كان شاعر طبيعة ايضا . على أن أهم ظاهرة فى شعر الطبيعة الانجليزى هى أنه لم يكن بايرونيا ، اللهم الا عند بايرون . فالطبيعة فى نظر وردزورث حقيقة موضوعية مرادفة لله ، ويعلن

الشاعر خضوعه لها بكل تقدير واحترام . فأثرها فى ترويض النزعة الفردية أعظم من أثرها فى الحث على تضخيم الذات . وهكذا يتضح أن ما قام به وردزورث هو الرجوع الى النزعة الطبيعية الانجليزية فى القرن السابع عشر ، مع احداث بعض تحويرات فيها .

بذلك نكون قد اهتدينا الى تصنيف جزئى على أقل تقدير عندما اكتشفنا كيف سيطرت هذه التعاريف الثلاثة للرومانتيكية على هذه البلدان الثلاثة المختلفة : روح التعلق بالقرون الوسطى فى المانيا ، والنزعة الفردية فى فرنسا والافتتان بالطبيعة فى انجلترا . وعند الاقدام على الخطوة التالية أى توحيد التعاريف الثلاثة فى تعريف واحد ، علينا أن نعرب عن تقديرنا لقول آخر مقبول بوجه عام عن الرومانتيكية . ونحن لن نمانع فى الاتفاق مع ما قاله الأستاذ بابيت عن أول مؤثر مباشر دفع الى انتشار الرومانتيكية فى سائر الأنحاء هو كتابة روسو . وخلال الثورة الفرنسية ركزت معتقدات روسو على نحو ملائم فى رموز الشعار المعروف : « الحرية والاخاء والمساواة » وغنى عن القول بأن هذه المصطلحات الثلاثة لا تناظر الاتجاهات الثلاثة التى سبق أن ذكرناها ، والتى استبعدت مظهرا من مظاهر الرومانتيكية هو المظهر السياسى ، الذى كان أهم مظاهرها عند الرأى العام المعاصر ، وعلينا أن نتوقع تزويده بمفتاح لتعريفنا .

ظهرت متضمنات كلمات الحرية والاخاء والمساواة ـ كما يجب أن ندرك ـ فى صورة غير متبلورة فى سياق الأدب الرومانتيكى الباكر . والواقع أن العبارة هى مجرد نقيض حاد لمبادىء «الكلاسيكية الجديدة» . « فالحرية » هى نقيض خضوع الفرد للنظام الأبدى للكون فى الكلاسيكية . و « المساواة » بمثابة انكار للنظام الارستقراطى الهرمى للطبقات الاجتماعية والقيم المجردة . و « الاخاء » يدل على استنكار ازدراء الاقطاع للديموقراطية وعامة الشعب . ويعد الأدب الباكر المؤلف على غرار « اللصوص » لشيلر ، رغم عدم كفايته كتعبير جمالى ناجح ، ذا قيمة تاريخية هائلة ، بالنظر الى انه قد بشر ، ضمنا ، وعلى نحو سالب بالغايات الايجابية الواعية التى جاءت فى الشعار الثلاثى للثورة الفرنسية . ومع أن الشعار قد هدف فى صورته السلبية الى الثورة على « الكلاسيكية الجديدة » ، الا أنه قد حاول فى ناحيته الايجابية تعريف الديموقراطية التى ستحل محل هذه الكلاسيكية . غير أن جانب الثورة قد ظل فى

صورة من الصور أكثر الجوانب جاذبية . فافصاح الناس عن اعتراضاتهم على الماضى ، أسهل دائما من كلامهم عن آمالهم بالنسبة للمستقبل .

نحن اذن على استعداد لقبول الحقيقة التاريخية للثورة الفرنسية فى الصورة التى اعترف بها عادة ، باعتبارها هامة للغاية لتعريفنا . غير أننا نكرر القول بأن هذه الحقيقة مفيدة للمؤرخ الأدبى من ناحية سالبة فحسب . فهى عاجزة على سبيل المثال عن أن تفسر لماذا اتبع الانجليز نزعة وردزورث الطبيعية ، اذا صح القول بأنهم قد رفضوا هذا الشعار . ولو أردنا بلوغ هذا التفسير الايجابى ، فان علينا أن نذهب الى ما وراء الثورة الفرنسية ذاتها ، وان نبحث التغيرات الاجتماعية الاقتصادية التى لم تكن هذه الثورة سوى أكثر تعابيرها اثارة للدهشة ، وتأخرا من حيث الترتيب الزمنى . حينئذ فقط سيتضح لماذا كان الشعار الثلاثى للحرية والاخاء والمساواة الذى تبلورت فيه روح الثورة الأوربية العامة سابقا لأوانه بالنسبة لألمانيا ، ضروريا بالنسبة لفرنسا ، وخطرا على انجلترا ، ومن ثم فانه أهمل واستبعد فى المانيا ، واثنى عليه فى فرنسا ، ولاقى اعتراضا فى انجلترا ، كما استبعد أيضا . بذلك يكون هناك تناظر بين الفوارق الأدبية التى وضعناها وبين الفوارق القومية التى ظهرت فى سياق التاريخ . فهى متصلة بتقدم التوسع التجارى اعتمادا على ما قدمته الثورة الصناعية من عون ، للسيطرة الاجتماعية والسياسية للطبقة المتوسطة التى صاحبته . من هنا سوف نعرف الرومانتيكية بأنها المظهر الحضارى لهذه التغيرات المادية . ويفسر عدم وجود ثورة صناعية فى المانيا ــ اذ كان كل ما هناك هو استمرار للاقطاع حتى حدثت الوحدة فى وقت متأخر من القرن التاسع عشر ــ كلا من الاسراف فى الابتعاد عن الواقع فى ثورة الأدب الجرمانى الرومانتيكى الباكر ــ كما هو الحال فى رواية اللصوص ــ وكذلك تشتته فيما بعد فى عالم وهمى خفى ، مفتون بروح العصور الوسطى الزائلة ــ على أن ما هو أهم من ذلك بالنسبة لغايتنا المباشرة هو حدوث الثورة الصناعية فى انجلترا ، وعدم تعرضها هناك الا لأقل قدر من الاهتزاز ، حتى بدت كلمة « ثورة » غير مناسبة على الاطلاق .

الواقع أن علينا ان نتراجع الى ما هو أكثر وان نتذكر قيام الثورة الهامة فى انجلترا (ثورة ١٦٨٨ المظمى) بعد الحروب الأهلية فى منتصف القرن السابع عشر ، وأنها كانت مصحوبة أيضا بأقل قدر من اراقة الدماء والفوضى . وتعكس الروح السيكلوجية السائدة فى الأدب

الانجليزى والشخصية الانجليزية منذ عهد الملكة اليزابث الخلود الى السكينة بعد الاندفاع العنيف الذى حدث خلال عصر النهضة ، بتأثير ارتقائها التجارى الذىحدث فى سرعة وهدوء ، وما تحكم فى شكل الحكومة حينئذ (أو الى الأبد كما يحتمل أن يقول بيرك) هو وثيقة الحقوق ، واقامة جمهورية بورجوازية أو ديكتاتورية (حسبما ترى) تحت زعامة كرومويل أمر غير ضرورى . ورأت طبقة التجار التى كانت تسيطر بالفعل على البحار المتلاطمة ان شراء الاوستقراطية أمر بسير . فيكفى لارضائها ان تتزعم السلطة السياسية بالاسم ، مع حصولها على السلطان الفعلى فى مسائل الفكر وحدها ، وثمة تباين بين « الكلاسيكية الجديدة » فى انجلترا برنينها الأجوف ، وسخريتها من ذاتها الذى كاد يظهر فى صورة انحراف ، وقيامها بانشاء كوميديا تسخر فيها من مثلها المزعومة (*) ، وعجزها عن تجاوز الروح السلبية لما يدعى « ملحمة السخرية » ، وبين روح الجد والرتابة فى المجتمع الفرنسى الذى كان اقطاعيا بالفعل مما يثبت ان الفكر السائد فى انجلترا كان قد بدأ يفقد الاتصال بالواقع . واحتفظت الطبقة الارستقراطية الانجليزية بالمجد ، ولكنها لم تحتفظ بالسلطان . وبعد قليل من الثورة الصناعية التى حدثت فيما بعد فقدت المجد ايضا . وظهرت الرومانتيكية فى نفس التاريخ الذى فقد فيه هذا المجد . كانت الحرية السياسية المتخفية وراء الحرية الدينية هى شعار المتطهرين والحرب الأهلية . وبعد ظهور ميثاق الحقوق ، لم يعد هناك أى حاجة الى هذا الشعار فافسح المجال لقناع التسامح الدينى ، ولكن هذا الشعار قد عاد للحياة بعد الثورة الصناعية ، وساد بوجه خاص الصورة المباشرة للحرية السياسية ، وبلغ أسمى تعبير عنه فى مؤلفات ادموند بيرك . على أنه لم يتأكد بصورة واضحة بالقدر الكافى هل كان مذهب المنافسة والسوق الحرة الذى نشره آدم سميث فى سائر الانحاء ، وجعل منه مذهبا اقتصاديا يحل محل الـ Mercantalism الباكرة مجرد تعبير اقتصادى عن هذه النظرة وحسب ؟ . واذا كانت الطبقة المتوسطة قد قامت الآن بتأكيدها المخلص للحرية السياسية والاقتصادية ، فان فكرة الحرية الدينية (الأقدم عهدا) قد عاودت الظهور بالفعل ، وبخاصة بين أبناء الطبقات الدنيا ، واتخذت اسم « الميتودية (*) » ومع هذا فعندما اندلعت الثورة

(*) فى The Rape of the Lock

(*) The Mock Epic

(*) Methodism

الفرسية ، وبوغتت الطبقة الانجليزية المتوسطة التى أصبحت مهيمنة صراحة الآن ، بالخطر الأجنبى ، فأنها قامت برد فعل لا شعورى ضد الاخطار الوطنية المتصاعدة أيضا . وأحتضنت الطبقة المتوسطة « الميتودية » ونحت الاسم العريض « للانجيليكية » حولت الميتودية من رغبة جماهيرية تلقائية للنهوض الذاتى الى حركة تطهيرية مقدسة قائمة على التضحية والعمل الشـاق . وجاء تحول النزعة السـابقة للرومانيكية الى رومانتيكية ناضجة بمعنى الكلمة ، ينتمى اليها وردزوورث وشـيللى ، نتيجـة لردود الفعل هـذه فى المجـالات الأكثر دنيوية . وتحولت الرومانتيكية التى كانت فيما مضى خليطا من النزعات المناهضة للكلاسيكية الى حركة تنشد استقرار المجتمع الانجليزى تبعا لخطوط مرسومة بالفعل .

ومرة اخرى لابد من أن نلاحظ أنه على الرغم من تأثر الأدب الانجليزى السابق للرومانتيكية بما كان يدور فى العالم الخارجى ، الا أنه قد نفر دائما من التعابير المتطرفة التى ظهرت فى أوربا . فلا وجود منذ القصائد الغنائية لروبين هود لأى أدب انجليزى يعطف على اللصوص والمنبوذين ، ولم يعطف ادب المخاطرات الذى يرجع الى عهد بعيد على الأفاقين كما حدث فى الأدب الأوربى . ولكنه ذكر فى روايات بنيان وديفو على سبيل المثال أن مصير هذا النوع هو الهلاك ، وأن السعادة لا تتحقق الا بالتوافق مع القواعد الاجتماعية واتباع الشرف فى الحصول على المال . واذا كانت قصص نيوجيت قد تحدثت عن مغامرات لص انجليزى ، فان الرومانس القوطى فى قصص المسـتر رادكليف قـد قدمت ابن عمه الأوربى ، فى صورة خطر أجنبى داهم ، يعتمد على مؤازرة الكنيسة الكاثوليكية والنبلاء الايطاليين . لم يكن ابعد الادباء تطرفا بين الرومانتيكيين الانجليز الأوائل انجليزيا على الاطلاق ، بل كان اسـكتلنديا . فلقد اظهر بيرنز تعاطفـا شـبطانيا جسـورا حارا على الافاق الذى كان على وشك الشنق وعلى المحرومين وعلى أولئك الذين لا يشعرون بالتوافق مع المجتمع . وتبلور فى شعارات مذهبه ـــ كقوله بأن الانسان للجميع والناس جميعا أخوه والفقر ليس بجريمة ـــ رد فعل الاسكتلنديين نتيجة لازدياد ابتعاد ادنبرة عن الاهمية فى السياسة والتجارة بعد الوحدة سنة ١٧٠٧ . وأقرب نظير له فى انجلترا مسيحى من اتباع مذهب وحدة الوجود يدعى بليك ، ظلت اشعاره الداعية للاخاء والمساواة بلا طابع حتى جاء العصر الفيكتورى . لا جدال انه قد حدث

فى العهد السابق للرومانتكيين تغير فى اتجاه الأدب . اذ أصبح الرجل المغمور موضع انتباه ، غير انه باستثناء ما حدث فى حالة واحدة لم ير طومسون وجود ما يدعو للشعور بالشفقة على الفلاح ، كما انه لم يرفع من شأنه برسمه فى صورة بطولية ، وقنع بالتزام التحفظ عند وصف حالة القناعة فى حياة الريف . ولا وجود أيضا لأى شعور بمرارة الثورة فى « الفصول » أو Snowbound « لوينتر » . وعندما تركز العطف على عامة الناس كما حدث فى « مرثية جراى » اتجه الشاعر لدهشتنا ، وكأنه يقرأ الغيب الى التنبوء المؤسف بأن مصير حقوق المساكين وأمالهم هو خيبة الأمل . وعلى هذا يتضح أن الشعر الانجليزى السابق للرومانتيكية يتميز بالكآبة لما فيه من تحذير من التغيير الذى يوشك على الحدوث فى عالم محفوف بمخاطر غير متوقعة .

وربما أثار الدهشة أن تكون النظرة المتفائلة الى حد بعيد من ظواهر أدب ما بعد الثورة الفرنسية . فعندما ازداد رعب الانجليز بالفعل ، جنح أدبهم الى محاولة التلطيف من هذا الخوف ، فاتجه الى تجاهل الموضوعات الأكثر تميزا بالاهتمام بالسوداويات وابتعد بعينيه عن تعاسة الفقراء ، وتخلى عن وعبه المتزايد بفوارق الطبقات واكتشف وجود تحسن عام متوقع للجميع ، واتبع نظرة مؤمنة بالتقدم العالمى ، ابتدأت – كما يمكن القول – بارازموس داروين ، وتصاعدت فى عصرنا وعصر ما بعد الثورة الفرنسية فى نثر جودوين وشعر شيللى الباكر . ولكن التقدم رغم عالميته بدا قريب الشبه بالثورة ، واختفى الكلام عنه من الوجود بعد اشتهار جودوين ، وأن كان قد عاود الظهور مرة أخرى فى مجازات العصر الفيكتورى الاقل اثارة . واثبت تأمل الطبيعة انه أقل احداثا للدوار . وبعد أن عجز شيللى عن تحقيق السكينة المطلوبة ، استطاع القنوع – على حد قول ارنولد – بالجرى وراء قوس قزح . وكرهت الطبقة الصناعية ، التى كانت ترتجف بمجرد ذكر اسم الثورة الفرنسية ، كل ما يمت بصلة الى التقدم الذى كانت الالات تحققه ، ولم يرغبوا أكثر من أن يتركوا فى هدوء لتشغيل هذه الآلات .

كانت الحالة اذن فى انجلترا مختلفة عن فرنسا . ونبع الاختلاف بين الأدبين من هذه الحقيقة . انه الاختلاف بين أدب الطبيعة والأدب الذى يمجد الحرية والاخاء والمساواه . لم تكن الثورة السياسية التى اجتاحت الملكية الفرنسية بنظامها الاقطاعى سوى نتيجة متأخرة لنفس

الضغط الذى انتزع فى انجلترا ميثاق الحقوق من الملك قبل ذلك بقرن ، ولكن التوقيت دل على اختلافات عديدة فى هــذا المقام . ففى فرنسا التى كانت تسعى للحــاق بانجلترا التى توطدت فيها الصناعة ، لم يكن التغير أكثر فجاءة فحسب ، ولكنه لم يستطع أن يتحقق بغير عون فعال من الطبقات الدنيا ، وبغير حسبانهم عن وعى ما سيعود من هذه المشاركة من نفع . ومن هنا تطلبت الحاجة شعاراً أكثر شمولا من حرية العبادة فى الحروب الأهلية الانجليزية . ورمز شــعار « الحرية والاخــاء والمساواة » الى حقيقــة شعور البروليتاريا بالتســاوى مع البورجوازية ، واشتراكها معها على قدم المساواة ، فى تحديد شــكل البرلمــان وتحقيق الرخاء القومى . وعندما قبلت البورجوازية هــذا الشعار فى معركتها ، فانها كشفت عن حاجتها الى العون الاختيــارى لحشود الشعب . وقبل ذلك بقرن ، استطاعت طبقة التجار الانجليز تحقيق حل وسط مع اعدائها الاقطاعيين حول المسائل غير الجوهرية . أما الطبقة البورجوازية الفرنسية الجائعة ، فقد اضطرت الى التنازل لحليفتها البروليتاريا فى أمهات المسائل . واذا كان الارهاب قد عكس اتجاه الثورة ودفعها الى تجــاوز حاجات البورجوازية ، وحول السلطان حتى الى الطبقات الأفقر ، فان رد الفعل لها ، ثبت أقدام المشتغلين بالتجارة . لم يكن نهوض نابليون دليلا على مغالاة البورجوازية فى اتجاه الطغيان بقدر ما كان اتجاها يؤيد فكرة تشتيت طاقة كتل الشعب حتى ولو على حساب التقدم الاقتصادى . وتتشابه هذه المرحلة ــ وانما على نحو مختلف ــ مع ما حدث من تراجع فى انجلترا فى عصر « رجعة الملكية » عندما استغفل الانجليز الارستقراطيــة وتركوا لها النفوذ فى ميدان الفكر ، ولكنهم لم يتركوا لها أكثر من السلطان الفعلى الصورى . واتجه الفرنسيون بعد ذلك الى تلهية جموع الشعب ، كما اتجهت جموع الشعب الى خداع نفسها اعتمادا على المجد الذى حققه نابليون . ولم يقتصر « الأومباشى » البسط الذى أصبح امبراطورا ، فى حروبه ، على قتل العدد الضرورى من أولئــك الذين صرخوا منادين بالاخاء والمساواة ، ولكنه اتجه لتحديد معنى جديد للشعار الثلاثى كله . اذ أصبح ما تعنيه كلمتا الاخاء والمساواة الآن هو التآزر فى الخضــوع لحرية الرجل العظيم الذى كان صغيرا يوما ما . والحرية الوحيدة التى يستطيع الجندى المطالبة بها هى حرية اطاعة أوامره واظهار بطولة فى هــذا الشأن . ولكن شعارات نابليون قد أخفقت مع اخفاقه فى الناحية العملية . وتشتت الشعار الثلاثى الى شذرات براقة لا حد لها

من النزعات الفردية ، كما قال برونتيير . وبتأثير المثل الذى ضربه نابليون ، ظهرت أشكال متطرفة من الأنانيات المتنافسة العدوانية ، (التى ابتلعت فيما اظهرته من حب للحياة ، ان لم يكن فى روايات جورج صاند) الاحتفاء القديم بالاخاء والمساواة . على أن أى واقعة تاريخية لا يمكن محوها محوا نهائيا على الاطلاق ، ما دام الالزام الاجتماعى الذى أحدثها قائما . واستمرت الابنية تحمل أسماء عهد الثورة ، التى توافرت لها الجاذبية يوما ما . فلم يكن من الميسور اغفال حاجات البروليتاريا اغفالا كليا ، وظل شعار التعاون يشهد على نطاق واسع ، بين الفرنسيين ، أكثر مما يشهد فى أى بلد آخر على وجود تنافس بين الطبقات .

ومن ناحية أخرى ، كان الهدف اللاشعورى للرومانتيكية الانجليزية هو ألا يشيع هذا الشعور المفسد بين الانجليز . لم تكن هناك حاجة لهذا الشعار فى العهد الباكر عندما وطدت الطبقة المتوسطة أقدامها بغير أية حاجة ظاهرة للتعاون الصريح مع الطبقات الدنيا ، التى استمرت فى طاعة من يفضلونها دون اى تردد . ومن هنا لم تجد الطبقة المسيطرة سببا يدعوها الى استيراد ما يعكر مزاجها من الخارج ، وظلت راضية بالأحكام التى اصدرها بيرك (على الثورة الفرنسية) . هذا يفسر لماذا انقلب الرومانتيكيون من الآمال الحافلة التى عقدوها على الثورة الفرنسية الى كل ما هو متوقع من انواع المذاهب المتناقضة، التى تضمن بقاء نزعتهم الفردية ، وتعزز شخصيتهم بالتبعية . ومع ما بين وردزورث وسوثى وشيللى وكولريدج فى أواخر عهودهم من اختلاف ، الا أنهم قد تشابهوا جميعا فى سكوتهم عن الكلام عن الاخاء والمساواة ، وفيما اظهروه من بلاغة فى تضخيم معنى الحرية وتحويلها الى فكرة غير عملية غامضة ، لا ضرر منها على الاطلاق . ولم يع المأزق غير بايرون فقط ، فقد ظل يعذبه فى « جزيرة اليونان » حيث لاقى لوما اخلاقيا من بنى وطنه . واستبعدت الكلمة نهائيا عند وردزورث ، وكان أكثر الجميع اخلاصا . فالقرويون مثل الرهبان ، لا يشعرون بالاضطراب فى حدود أرضهم ، أو هكذا قال ، ويضربون مثلا طيبا لأهل المدينة المتعضين .

فى نفس الوقت ، يستحسن الا نرسم صورة أبناء الطبقة المتوسطة فى العصر بألوان شديدة التشابه مع ألوان الأفاقين فى « ميلودرامات » القرن التاسع عشر ، فهم من ارباب الاجتهاد والاعتقاد

باخلاص فى شدة اتصـــال سعادة بلدهم بسعادتهم . ويعدون ضحايا لنقائضهم ، ويشعرون ــ كما أراد كارلايل ــ بانهم يحمون ظهر الجنس البشرى عن بكرة أبيه ، وأن ما جمعوا من ثروات كان عن استحقاق متناسب مع جهدهم . واشتركوا فى الاعتقاد البهيج بالتقدم . واذا كانوا قد خلطوا بين تقدمهم وبين تقدم الجنس البشرى ، فانما يرجع هــذا الى ادعائهم الراسخ ، الذى تشابهوا فيه مع الارستقراطيين كافة بوجود حد ثابت للمطالب المشروعة لكتل البشر . فالتنافس يصح بالنسبة للفرد لا للطبقة ، اللهم الا اذا جعل وقفا على الطبقة المتوسطه وحدها . وبدت كل مقاومة للطبقة العاملة لأصحاب العمل فى نظرهم رجعية خاطئة . وعلى هــذا يتضح اخلاص الشعارات المختلفة للحركة الرومانتيكيــة ســواء فى فرنسا أو فى انجلترا ، رغم اختلافهــا البعيد وضلالها من الناحية العملية . ولمـا كانت قد ذاعت وسط صفوف البورجوازية ، فقد نظر اليها كمعانى كلية ، وان كانت هذه الشعارات قد احدثت اثرا ايضا فى صفوف الطبقة العاملة فى كلا البلدين ، رغم اتباع هذا الأثر صورة اتجاهين متعارضين . فلقد سمحت النظرة الانجليزية للحرية التى كانت تعنى الحياة الوادعة فى ظل شجرة البلوط للنقائض بان تزداد اضطرابا الى درجة تدعو لليأس ، بعد انهزام « الميثاقية » نتيجة لازدياد ضغوط العصر الفيكتورى . أما الشعار الثلاثى الفرنسى الأكثر رحابة ، فانه قد استقر فى مخيلة الطبقة العاملة الفرنسية الى حد انه عندما وصفه المثقفون فيما بعد بالخداع هبت الطبقة الدنيا لاثبات صحته بحماس ملحوظ . ويتمثل فى « كلبية » فلوبير وانحراف بودلير ، أو بوجه عام فى الاتجاه التشاؤمى الذى ساد أفضل مؤلفات الأدب الفرنسى بمرور السنين فى القرن التاسع عشر ، تخلى البورجوازية عن شعارها القديم ، بينما تبين الخاتمة المتفاءلة لرواية « جيرينال » لاميل زولا اعتراف أحد أصدقاء الطبقة العاملة بصـــدق نفس الشعار ، وكانت الطبقة التى ابتدعته فى طريقها الى نبذه باعتباره خاطئا . وفى انجلترا حيث كان هنـــاك تنيسون الذى وأصل التقليد الانجليزى فى الحرية عن طريق الايمان بالطبيعة ، والسعى الرومانتيكى وراء المعانى الكليــة التى تتسامى على حدود الطبقــة ، لم يستطع غير التعثر فى مجردات كتلك التى ظهرت فى ايمانه الواهن بالآمال العريضـــة وبوحدة الوجود العليا . وفقد الشعور صوره الفطنة والمعانى الدسمة التى استطاع الاهتداء اليها يوما ما شكسبير ، بل ووردزورث ، بطريقتـــه الخاصـــة .

بطبيعة الحال ، لم يسمح حيز الكتابة فى مثل هذه العجالة بفحص امثلة طريفة متنوعة ممثلة لهذه الأفكار عند مختلف الكتاب ، كما اننى لم أستطع الربط بين هذه المؤثرات الاجتماعية وبين التغيرات الملحوظة فى حرفية الكتابة . غير انه من الواجب الاضافة كتعميم جمالى ضرورى اهتديت اليه عن طريق الاستنباط بانه قد ندر انعكاس هذه المؤثرات الاجتماعية انعكاسا مباشرا فى الأدب . فما يعكسه الفن مباشرة هو التكوين السيكلوجى للناس ، كما يتكشف فى الحياة اليومية . ولا تنعكس فيه المؤثرات الاقتصادية الا لكونها قد أحدثت تغيرا فى الأساليب من الناحية النظرية والممارسة العملية . فالفن يرتبط بالنتائج تاركا العلل بدرجة كبيرة للاستدلال ، ومن ثم فاذا انعكست العلل الاقتصادية على الأدب ، فانها تتبين فى صورة تغير واضح يكشف عن الفارق الذى وجد دائما بين دوافع اعمال الناس ووعيهم بهذه الدوافع . والأدب الرومانتيكى مثير للأهمية بوجه خاص ، لأن العداوات بين الطبقتين الوسطى والدنيا ، التى لا يمكن مواجهتها باخلاص قد ادت الى ظهور مثل هذه الانحرافات المدهشة فى التعبير الأدبى عن هذه العلل الأساسية كما بدا فى تحليلنا . على اننى لا اعرف سبلا اخرى للتعريف خلاف هذه العلل الاجتماعية التى ذكرتها يستطاع الاعتماد عليها فى وضع تعريف متوافق للأدب الرومانتيكى .

ريشـــارد فوجـل

الشعراء الرومانتيكيون والنقاد الميتافزيقيون

تعرضت شهرة كل الشعراء الرومانتيكيين الانجليز ـ وبخاصة شيللى ـ للهجوم الشديد من صفوة من النقاد المحدثين ذوى التأثير ، أو « النقاد الجدد » ، كما وصفهم جون كراو رانسوم . وهم على جانب عظيم من شدة البأس ، بحيث يتعذر تجاهلهم ، ويستحقون التقدير لجديتهم ، وتقديرهم الذى لاشك فيه لموقف الشعر . وعندى انهم قد نجحوا فى تحطيم شيللى ، حتى فى نظر الاذكياء من القراء ، ومن ثم فيظهر أن الوقت قد حان لتفنيد مفصل لاتهاماتهم حتى لا يعتقد أحد انه قد حـدث تقصير فى الدفـاع عن هـذه القضية . ولمـا كان هجومهم قد تركز بصفة خاصـة على التخييلة (*) الرومانتيكية ، وعند شيللى على الأخص ، لذا سأخصص هـذا المقال لبحث هذه الناحية بالذات من وجه الخلاف . ومع هذا فيلزم لتحقيق ذلك أولا تقديم عرض خاص لطبيعة التخييلة وما صادفته من تقدم عند « النقـاد الجدد » ، حتى يتيسر توضيح المشكلة موضـع الخلاف . ولتحقيق هذه الغاية ، سيتركز الكلام على ت.س. اليوت وجون كرورانسوم والين تيت و ف.ر. ليفيس وكلينث بروكس ، مع التعرض لريشاردز بصورة غير مباشرة بوصفه قد وضـع اسس هذه النظرية .

ص ٢١١ ـ ٢٥٠ من مجلة ELH XII (١٩٤٥) .

(*) imagery

سبق أن مهد هولم لاتجاه « النقاد الجدد » نحو الرومانتيكيين ، ونحو شيللي في مقاله الذى ظهر فى شكل خواطر ، وان اتصف بشدة أهميته (الرومانتيكية والكلاسيكية) ــ أنظر فيما سبق (٥٩ ــ ٧٥) . وفيه صوب قذائفه ضد الشعراء الانجليز فى مستهل القرن التاسع عشر .

***

في هذا البيان عدة نقاط ذات اهمية خاصة . فأولا ينبغى أن يلاحظ ما فى اتجاه هولم نحو الرومانتيكية من ازدراء كاسح ، فلقد وضع تعريفا بالغ الضيق والصرامة ، اتجه فيه الى التجريح والاتهام على حساب امانة البحث . وعلى الرغم من أنه نبه القارىء فى البداية الى أنه يستعمل مصطلحى « رومانتيكية » وكلاسيكية بمعنى محدد وخاص ، الا أنه قد سمح للمصطلحين خلال مقاله باتخاذ صورة المعنى العام . واعترف هولم بوجود أشياء فى شعر الرومانتيكيين الى جانب الخصائص التى استنكرها ، وان كان الأثر العام لملاحظاته قد جاء قاضيا على الرجال انفسهم ، بطريقة مضمرة .

ويثير الاهتمام ايضا قوله أن أهم مبرر للشعر دقة تحديده للأشياء والتجارب . وييسر له ذلك قدرته على التحدث بلغة مرئية مشخصة تكاد تعادل حدوس الأشياء والتجارب ذاتها . هنا جرثومة نظرية للشعر كمعرفة ، لا يلزم للاعتراض عليها فى الصورة التى صاغها فيها هولم اتباع المثالية الى حد المغالاة . ففى المقام الأول افترض هولم أن كل الصور الحسية مرئية ، وهذا زعم واضح الزيف . وفى المقام الثانى وأهم من ذلك ان مثل هذه النظرة تجرد الشعر من أهميته وشخصيته . فلو كان الشعر بديلا للوعى ذاته ، يمكننا الاعتماد عليه فى حدس الأشياء والتجارب ، فهل هناك ما يغرى حينئذ لقراءته ؟ . انه فى هذه الحالة لن يستطيع أن يفعل الا فى صورة هزيلة ما نفعله نحن انفسنا فى صورة اسمى . ومحال أن تعادل كلمة من الكلمات الشىء نفسه .

وما يترتب على نظرية فى التخييلة كهذه هو القول بأن الشعر ينبغى أن يشغل نفسه بالأشياء ، وان أهمية طبيعة هذه الأشياء من حيث الكيف بلا قيمة على الاطلاق . ومن الناحية العملية ، يتحتم ان تتضاءل قيمة هذه الأشياء حتى لا تتسبب فى احداث أكثر من قدر ضئيل من الصعوبة للادراك . وتنبأ هولم بان الشعر الحديث

سوف يتصف ببشاشته وصلابته وابتعاده عن السذاجة حتى يساير الخاصة المتناهية لموضوعاته .

يلاحظ أن نفور هولم من الرومانتيكية يرجع من ناحية الى اتجاهها الوحدوى الذى بدا له . وسوف يتصف الكلاسيكى مستقبلا بنزعته الثنائية ، لأنه لا يسعى لفرض أى وحدة مصطنعة على العالم الطبيعى . وصرح هولم فى مجموعة الأقوال المأثورة المتناثرة اللامعة التى سماها « رماد » بعدم وجود نسق شامل للكون . فكل شىء فى تغير ، « ولا وجود لوحدة للعالم الا فى الوعى وحده » . وقسم العالم فى جميع المواضع الأخرى الى قسمين : « رماد » و « قسم مبنى » . فاذا نظر الى هذا الكلام الى جانب ما قاله صراحة عن « التخييلة » سيستخلص منه ــ كما أعتقد ــ الانحياز فنيا الى جانب الصورة المنعزلة مع عدم الاكتراث نسبيا بوحدة الكل ، تمشيا مع نظرته العامة .

عبر هولم لأول مرة باللغة الانجليزية عن مجموعة من المعتقدات الخاصة بالرومانتيكية والشعر والتخييلة ، احتلت مكانة اساسية فى منجزات خلفائه . وعاودت أفكاره الظهور فى درجات متفاوتة فى كتاباتهم جميعا . فنحن نصادف فى صورة واضحة فى مقالات ت.س. اليوت اتجاه هولم نحو الرومانتيكيين على سبيل المثال ، وتفضيله اتصاف التخييلة بالتحديد والطابع المشخص ، واشتهائه ظهور عصر من الشعر الكلاسيكى الصلب البعيد عن الرقة .

فاتجاه هولم مستنسخ بأمانة فى حكم اليوت على الرومانتيكية ، وما فيه من اسراف فى الفطرسة .

« ..... الطريقة الوحيدة للبرء من الرومانتيكية هى تحليلها ، والشىء الدائم الطيب فى الرومانتيكية هو حب الاستطلاع .... انه حب الاستطلاع الذى يكتشف أن الحياة اذا حللت وتم النفاذ فيها بعمق ستبدو طريفة غريبة على الدوام . تمثل الرومانتيكية اختصار الطريق الى عالم الغرابة ، مع الاستغناء عن الواقع ، وتدفع انصارها الى اللف حول انفسهم فحسب ... ربما كان هناك قدر كبير يمكن أن يقال عن الرومانتيكية فى الحياة ، وان كان لا محل له فى الأدب » (١) .

---

(١) ص ٣١ ــ ٣٢ من The Sacred Wood (١٩٢١) .

يتصف تعريف اليوت بنفس الضيق والتظاهر بالحكمة والألمعية ونفس المغالاة فى الثقة بالنفس والاسراف فى الشعور بالاعتداد الذى نصادفه عند هولم . نعم لقد تميزت اللهجة بفرط وثوقها من نفسها وعصبيتها ، وأحكام تعبيرها ، مما قد يدفع الى تقدير هذا القول بأكثر مما يستحق . والواقع أن تعريفه لا يعتمد على أساس ، ولا يشير الى أى شىء . فما هى الرومانتيكية كما بدت لاليوت ، وأين هى ، وما هى الحدود التى امتدت اليها ؟

ويتجلى ميل اليوت الى جعل التخييلة تتصف بصلابتها ودقتها وطابعها المشخص فى مذهبه عن « التضايف الموضوعى (*) » ، وفى مقارنته التى عقدها بين قصيدة : « أنشودة الحورية الى هيلاس » لموريس ، « وقصيدة الحورية والفون » لمارفيل : عند قوله « يعتمد تأثير قصيدة موريس الساحرة على ضباب مشاعرها وغموض موضوعها. أما تأثير قصيدة مارفيل فتعتمد على دقتها وصلابتها واشراقها .... من أعجب نتائج مقارنة قصيدة موريس بقصيدة مارفيل آن الأولى رغم انها تبدو أكثر جدية الا انها الأهون شأنا ، كما يتضح » (٢) .

ويقترب من مطالبة هولم بشعر يتصف « ببشاشته وصلابته وابتعاده عن السذاجة » دفاع اليوت عن الدعابة . فبغيرها سيتسم فى ظنه الشعر بنقصه . فهى تتضمن – فيما يحتمل – عنصرا يمكن التعرف اليه ، يظهر فى صورة مضمرة فى الأنواع الأخرى من التجربة الممكنة ، ونصادفه بوضوح عند أعظم الشعراء من امثال مارفيل . فالدعابة أساس « التوازن الداخلى » ، ولا تصادف عند شعراء ما بعد القرن السابع عشر ، ولا وجود لها بوجه خاص عند عظماء الرومانتيكيين .

ومع هذا ، فيعد أعظم انجاز لاليوت فى « النقد الحديث » وعبر عنه مصطلحه « الحساسية الموحدة » ابتعادا كاملا عن معتقدات هولم . فلقد جاء اليوت فى مقاله الهام عن الشعراء الميتافزيقيين بنظرة الى تاريخ الأدب وبمعيار الشعر امتدا فيما بعد واتخذا شكل المذهب عند آخرين . فالشعراء الميتافزيقيون فى القرن السابع عشر

(*) Objective Correlative

(٢) ص ١٦ Homage to John Dryden (١٩٢٧) .

الى جانب كثير من الدراميين فى أواخر العهد الاليزابثى واليعقوبى يتصفون بوحدة فى الحساسية ، أى « بجهاز من الحساسية القادرة على التهام أى نوع من التجربة » وفقدت هذه الوحدة بتأثير اثنين من أقوى الشعراء : ميلتون ودرايدن . ويصح القول بأن الشعراء الميتافزيقيين هم الذين اتبعوا التيار المباشر للشعر الانجليزى ، بخلاف من جاءوا فيما بعد . وبالقياس بمعيار الحساسية هذا ، يتبين وجود نقص فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . اذ انفصل الفكر والشعور . « وثار الشعراء ضد القياس المنطقى والوصف فكانت أفكارهم تظهر فى شكل النوبات المفتقرة الى الاتزان » . ومع هذا « فان الفكرة ــ عند شاعر مثل دون ــ .... تجربة ، فقد كان لها تأثير غير من حساسيته » .

وعندما بلغ اليوت هذه النقطة اقترح تعريفا للسيكلوجية المناسبة الشاعر رأيناه منعكسا المرة تلو الأخرى عند النقاد المتأخرين :

« عندما يكون عقل الشاعر مهيئا بطريقة صحيحة لعمله ، فانه يداوم على دمج التجارب المتفرقة ، بخلاف الرجل الدارج الذى تتصف تجربته بفوضويتها ، وعدم انتظامها ، وتفنتها . فاذا وقع هذا الأخير فى الحب أو قرأ اسبينوزا ، بدت له هاتان التجربتان منفصلتين كل الانفصال الواحدة عن الأخرى ، أو عن صوت الالة الكاتبة أو رائحة الطعام . أما فى نظر الشاعر فتمتزج هذه التجارب دائما فى وحدات جديدة » .

وترتبط برباط وثيق بهذا القول ملاحظته الاريبة عن استنكار جونسون للشعراء الميتافزيقيين « لقيامهم بالربط بعنف بين ابعد الأفكار تجانسا » .

يقول اليوت : « ترجع قوة هذا الاتهام الى اخفاق وسائل الربط . اذ أنه كثيرا ما تجىء هذه الافكار متلاحقة ، ولكنها غير ملتئمة فى وحدة . . على أن الشعر يحتوى على قدر كبير من المادة غير المتجانسة التى ترغم على الوحدة » .

وتقترب من هذه الملاحظة التى تركزت على عدم التجانس ، ملاحظته عن الطابع المتوقع لشعر المستقبل . ويرى اليوت أن هذا الشعر سوف يتسم بصعوبته وتعقيده .

« تحتوى حضارتنا على قدر كبير من التنوع والتعقيد ، وعندما تتفاعل مع هـذا التنوع وهذا التعقد أية حساسية مرهفة ، فلابد أن تزداد قدرتها على الاحاطة والتلميح واللامباشرة حتى يتسنى ارغـام اللغة على التوافق مع معانيه ، وقد تدعو الضرورة الى احداث تغيير فى معنى اللغة » .

ينبغى ان يفترض على ضوء هذه الاستشهادات احتمال اتصاف التخييلات الشـاعرية الجيـدة باللاتجـانس فى مادتها ، وبشـمولها وصعوبتها ، ولكنهـا تتوحد بفضـل قدرة عقل الشـاعر على التجميع والدمج .

وقدم المستر اليوت لاثبات رأيه مجموعة من التعميمات البارعة ، وان كانت غير مترابطة ، عشوائية ، غير مرتكنة الى أية نظرية منهجية ، ولا تعتمد على اى دليل حقيقى . وفكرة « الحساسية الموحدة » جذابة ، ولكنها بدت خرافية من كل ناحية ، أو فى صورتها التى عرضت فيهـا على أقل تقدير . فمن ناحية ، كيف يستطاع التفرقة بين « الحساسية الموحدة » للشاعر ، وبين ما نستطيعه جميعا من احداث للوحدة اعتمادا على الوعى وحسب ؟ على حد قول هولم . وما هى الصورة التى تظهر فيها هذه الوحدة فى التخييلات الشاعرية ؟ قال اليوت : « عند تشابمان بوجه خاص » يتمتع الفكر بالقدرة على الاحاطة الحسية المباشرة ، أو باعادة خلق الفكرة بالقدرة على الاحاطة الحسية المباشرة ، أو باعادة خلق الفكرة فى الشعور ، وهو نفس ما نصادفه عند دون » . هذا الكلام لا يستند الى مبرر ـ فيما يبدو ـ الا اذا اضيف اليه ايضاح آخر ، لم يقدمه اليوت . فكيف يستطاع تحويل الفكر الى حساسية ، أو كيف يعاد خلق الفكرة فى الشـعور ؟ ثمة تعجل فيما يقال عن عمليـة التوحيد هنا ، فلم يراع فيه عنصر التماثل الذى سيساعد على احداث هذه الوحـدة بين المكونات . ولا تساعد الفقرة المقتبسـة من تشابمان على تفسير هـذا الحكم :

فى هذا الشىء الواحد ، قد انطوت كل السبل
لتهذيب العـادات والرجـولة .
فمن طريقه ، يوحد الانسان نفسه بالعالم
باهتزازاته ، ويجعل كل الأشـياء

تتناسب مع هذا الكل ، وتسايره فى اكتماله
بغير انتزاع لشذرة وجوده الشقى من هذا الكل
ودون تورط فى مضايق أو رجعى الى لا شىء
راغبا أن يكون العالم بأسره خاضعا مثله
لمثل هـذا الخـلق
ولكنه يراه ضرورة كبرى .

عبرت أبيات تشابمان بصورة قوية عن فكرة مجردة . أما القول بأنها حسية ، فيعنى الاقتداء بالشاعر الذى حدثنا عنه اليوت ، والذى يرغم اللغة على اتباع معانيه ، بعد تغيير مفهوماتها . فالتخييلة فى هذه الأبيات بعيدة كل البعد عن أن تبدو ذات غاية موحدة . انها تدور فى مجال قصير ، وسمح تشابمان لتشبيهاته بالاختفاء بعد أن حققت غايته ، دون أن يزعج نفسه بتصميم الكل . « بغير انتزاع لشذرة وجوده الشقى من هذا الكل ، ودون تورط فى مضـايق أو رجعى الى لا شىء » . ان هذا التجميع المحزن لعناصر مجردة ومشخصة يلقى استحسانا من محب التشخيصية ، ومخترع « التضايف الموضوعى » ـ يعنى اليوت . أما عامل التوحيد الأوحد فهو كمـا يحتمل عامل التصـور المـألوف . ويستطيع المرء تتبـع المعنى ، وان كان ما سـاعد على هـذا ليس بالتخبيلة .

قدم دفاع المستر اليوت عن الشعراء الميتافزيقيين خدمة جليلة لقراء الشعر ، لأنه ساعد على اعـادة تحبيب نفر ممن اغفلوا طويلا بلا حق . ولسوء الحظ ، فانه عندما فعل ذلك قد عرض مذهبا جماليا كاملا ونظرية فى تاريخ الأدب ، تضمنت فى طياتها ، آراء لو فسرت تفسيرا حرفيا ستبدو محصـورة متعصبة لدرجة خطيرة . واستبعد اليوت فى صرامة نقده رحابة النظرة التى دافع عنها فى الشعر . وبتقدم نظرية « النقد الحديث »، تجمدت تعابيره المثيرة ، التى لاتزيد عن أفـكار اجتهادية ، فى شكل عقيدة متزمتة .

تمت صياغة مذهب الشعر و « التخيلة » الذى عبرت عنه عند اليوت عبارات : « الحساسـية الموحـدة » أو « عدم تجانس المـادة المرغمة على الوحدة بفعل عقلّ الشاعر » على نحو أحكم عند ريتشاردز .

واعتمد على مذهبه أغلب « النقاد المحدثين » اعتمادا شــديدا . قسم الأستاذ ريتشاردز الشعر الى « متوافق » و « متنافر » (*) . ويناظر هذا التصنيف على وجه التقريب « الحساسية الموحدة » والحساسية « المصدعة » عند اليوت . وفى الشعر « المتوافق » ثمــة توازن بين الدوافع المتعارضة التى نتوهم انها أساس معظم استجابتنا الجمالية القيمــة . والفــارق بين الشــعر « المتنافر » والشــعر « المتوافق » كمــا يلى :

« يتألف شعر النوع الأول من طائفة من الدوافع التى تسير متوازية وتتبع نفس الاتجاه . وفى شــعر النوع الثــانى ، أوضح خاصـــة هى اللاتجانس غير العادى فى الدوافع التى يمكن التعرف اليها . على أن هذه الدوافع أكثر من لا متجانسة . فهى متعارضـــة ، وتبلغ فى هـــذا التعارض حدا بعيدا يؤدى فى التجربة اللاشعورية اللاخيالية المعتــادة الى قمع مجموعة أو أخرى من الدوافع ، فتبدو المجموعة الأخرى نتيجة لذلك أكثر حرية » (٣) .

واعتمد ريتشــاردز على هــذا الاختــلاف فى وضــع نظريته عن « السخرية » . ففى نظره الشعر « المتنافر » شعر عاطفى غير مكتمل النظرة للحيــاة ، ومعرض للسخرية منه . اما الشــعر « المتوافق » فمعصوم نتيجة لاتصافه هو بالذات بالسخرية :

« تعنى السخرية بهذا المعنى التوفيق بين الدوافع المتعارضـــة المتكاملة . لذا لا يعد الشعر المعرض للسخرية من اسمى نوع ، ويفسر هذا أيضــا لمــاذا كانت السخرية دائما خاصة مميزة للشعر بالمعنى الحــق » .

رفع ريتشاردز من قدر هــذا المبدأ الخاص بالسخرية بعد تسميته باسم « التآلف الجمالى » (*) واعتبره ممثلا لذروة التجربة الجمالية ، بل وجعله مرادفا للجمــال ذاته فى كتــاب أسس الجمال . « والتآلف الجمالى » بمثابة توازن وتآلف للدوافع المختلفة ، بعد تحقق توافق

(*) Synthetic & Exclusive

(٣) ص ٢٥٠ من كتاب Principles of Literary Criticism (١٩٢٤) .

(*) هذا هو أقرب المعانى العربية للكلمــة الانجليزيــة التى ابتدعها ريشاردز Synaesthesis

بين كل الملكات . « ويساعدنا هـذا التوازن وهذا التآلف على تقدير العلاقـات على نحو لن يكون متعذرا فى الظروف المعتـادة . ومن غير المستطاع اعتمـادا على أى تجربـة أخرى ادراك بيئتنا بكل ثراهـا وتعقدها » (٤) .

ووضع ريتشاردز بعد ذلك نظرة فى الشعر والتخييلة الشاعرية قريبة التماثل من خواطر اليوت الأقرب للشذرات المتناثرة ، ومحـاولة من يتلمس طريقه . وعلى الرغم من انه لم يعن أساسـا باختبارهـا والاعتماد عليها فى قياس قيمـة شعراء معينين ، الا أن أمثلته اختيرت بحيث تبدو محطمة ضمنل للرومانتيكية ، ولشيللى بوجه خـاص ، وندعم نظراته النظرة الى تاريخ الأدب التى عرضها اليوت .

ونظرية السخرية عند ريتشاردز مستمدة صراحـة من نظريـة كولريدج فى الخيال . ففيها يوفق بين خصـائص متعارضة أو متنافرة . وتترابط الحـالات غير المـألوفة فى الانفعالات بنظـام يفوق النظـام المـألوف ، كما يجمع بين الحكم وضبط النفس بحماس وشعور . ومع هذا فثمة اختلاف أساسى فى الموضع الذى تركز عليه الاهتمام . فلعل ما أراده كولريدج هو التوفيق بين المتعارضات فى تركيبة عضـوية من الانفعال والنظام ، والحكم والشعور . أما عند ريتشاردز ، فقد استهين بعناصر التركيب واشتد التركيز على المـادة المتنافرة المتعارضـة . فالتعارض واللاتجانس ذاته هو ما يتركز عليه انتباهه . واذا تجاوزنا عن الاشارات الغامضة « للتجربة الشعرية والخيالية » ، فان عمليـة التوازن والتآلف تترك لتحقيق نفسها بنفسها . وينطبع فى ذهن القارىء الشعور بأن أهم شىء فى التخييلة الشعرية ليس التركيب فى وحدة ، بل التنافر واللاتجانس فى المواد التى يراد تركيبها . ان اليوت ــ كمـا أعتقد ــ قد وضـع أصبعه على النقطة الحيوية عندما عقب على نقد جونسون للشعراء الميتافزيقيين بقوله : « ان الأفكار اللامتجانسة غالبا ما تترابط دون تحقيق وحدة بينها » .

فكرة « السخرية » أو « اللاتجانس » أو « الحساسية الموحدة » هى الاتجاه الأساسى للنقد الحديث ، وتدعو بكل وضـوح الى التعقيد

---

(٤) ص ٩١ من كتاب The Foundation of Aesthetics تأليف ريشاردز واوجدين .

ولا تجانس العناصر في التخييلة الشعرية . ولنظرية ريتشاردز في المرونة بلا حد ، وتنوع الكلمات وفقا لسياقها وموضعها تأثير مماثل . ويفضل ريتشاردز أيضا ــ مثل هولم واليوت ــ الشعر الاجتماعي الدمث ذا الروح السلسة . وترك هذا التفضيل أثره عند النقاد المتأخرين . ولا أعتقد انني سأسيء الى مقصده عندما أقول ان سلاسة الروح عنده معيار من معايير الحكم ، وانه قريب الى ما قصده اليوت « بالظرف » أو « خفة الروح » . فهو وثيق الارتباط بنظرية السخرية ، وفيها يجيء التوافق ، وتتحقق السكينة نتيجة لتوازن العناصر المعارضة . فهي تدل على شيء من ضبط النفس والميل الى التأنق والنفور من ازعاج ما هو بعيد عن اللياقة مسرف في انفعاله . واعتقد الأستاذ ريتشاردز ــ مثل اليوت ــ أن هذه الخاصة غير موجودة عند الرومانتيكيين .

ويصادف المرء في انتقادات جون كرورانسوم والين نيت نفس النظرة العامة الى تاريخ الأدب التي تصادف عند اليوت ، ونفس الولع بالتعقيد واللاتجانس في الخيال ، كما هو الحال عند اليوت وريتشاردز ، ونفس المطالبة بدمانة الروح وصلابتها (*) ومع هذا فيصادف عندهما أيضا تعصبا للشكل ، لا مثيل له حتى عند اليوت ، ونزعة جمالية عنيدة شاملة . الشعر عندهم ذو كيان مطلق ، ولا يرتبط بأحوال العالم الا عن بعد ، « أساس فائدته الحقة لا نفعيته الكاملة » . انه « فن ادراك وتركيز تجربتنا على الحدود الخفية للشكل » . والواقعية الموضوعية للشعر كامنة في خصائصه الشكلية التي تعد لهذا السبب المهمة الأساسية التي يتركز عليها اهتمام الناقد . ومع هذا فالشعر يزودنا بالمعرفة الكاملة الوحيدة للعالم ، « أي تلك المعرفة الفريدة لشكل العالم التي لا يقدر عليها غير الانسان » .

والشعر الرومانتيكي عند رانسوم وتيت شعر ناقص ، لأنه يحاول العمل كاداة لتوصيل أفكار ، ولأنه يستعمل لغة مخاطبة الجموع بوصفها الوسيلة المؤثرة الوحيدة في التخاطب ، ولأنه « رقيق » يعتمد على التداعي ، وفيه موسيقى خفية ، ومشبع بالغمام . ويتميز أفضل شعر وافضل تخييلة بالتعقيد والسخرية والروح الميتافزيقية . وعلى

(*) اعتمد تحليل قوجل هنا على كتاب جون كرو رانسوم : The Worlds Body واختار أمثلة منه ، وعلى كتابي الين نيت : Reason in Madness (١٩٣٦) و Reactionary Essays (١٩٤١) .

حد قول تيت « ينجح الشاعر فى الاحاطة الكاملة بالتجربة عندما نواجهه أقصى المتضمنات الكامنــة فيها ، ويرتطم بمتعارضات قوية » . وأعرب رانسوم عن رضائه عن الغموض المتعمد فى قصيدة تيت « موت الصبية الصغار » (*) ، لأن التعقيد فى نظره قيمة مطلقة . فالقصيدة لا يتعدى كونهــا « منــاورة يائســة فى البحث عن قضـــية الوجود أو ما وراء الطبيعة » . وقال مخاطبا النقاد المحدثين فى جملتهم : « ليس الشعر الذى يهمنا شعرا صادرا عن طفل ... ولكنه من انشاء عقل ساقط ، لأن عقولنا أيضا ساقطة » . وبعبارة أخرى ، ينبغى أن يكون مثل هذا الشعر ساخرا ، معبرا عن الضيق بالعالم ، وان كان ينجه الى السخرية من هــذا الشعور بالضيق » والرومانتيكية على نقيض ذلك : « الشعر الذى أزدريه ... هو الشعر الذى كتبه الرومانتيكيون بالمعنى المعروف للكلمة » . وما يدعو الى استنكار الشعر الرومانتيكى أيضا هو اتصافه « بالأفلاطونية » . فهو رمزى ، يناقش الأشياء ، بعد الاعتقاد بأنه من المستطاع ترجمة كل نقطة الى أفكار .

اذا طبقنا نظريتى رانســوم وتيت بوجه خــاص ، على مشــكلة التخييلة الشعرية ، سنرى امكان توافقهما على وجــه التقريب مع معتقدات هولم واليوت ، وبقدر أقل من معتقدات ريتشاردز . فلقد نقلا اتجاه المذكورين نحو الرومانتيكية ، ومذهب « الحساسية الموحدة » أو « السخرية » وما يترتب عنها من لاتجانس فى مادة الشــعر بلا أدنى تغيير تقريبا . وتقترب نظرتهما الى الشعر كمعرفة من شاعرية الأشياء عند هولم « والتضايف الموضوعى » عند اليوت ، كما انها تتعرض لنفس الاعتراضات . وصرح رانسوم فى معرض تعليقه على أرسطو ــ بطريقة مماثلة لهولم ــ بان الوصف الدقيق للأشياء يكفى بالنسبة للشعر ــ ، وغايته قدر لامتناه من ادراك « التميز » (*) . واكتشف ما فى هذا الرأى من صعوبة ، ولكنه تناولها بطريقة غير وافية على الاطلاق . من هذا يتضح أن واقعيــة التقنيــة المستعملة هنا ليست فوتوغرافيــة ، بل سيكلوجية ، وتعتمد قيمة العملية الفنية على مقدار ما يبذله الفنان فى ناحية التقنية ، وان كانت هــذه التقنية تمشيا مع ما قاله رانسوم عنها حقيقة منعزلة لا تتصــل بذات أو موضــوع ، نعم لم يحدثنــا رانسوم عن وعى الفنــان الذى يعتمد عليه فى ادراك الشىء ، ولا على

(*) Death of Little Boys

(*) Particularity

الوسيلة التى يتيسر بوساطتها للكلمات التعبير عن الخصائص الأساسية للأشياء . وتيت أكثر حذرا ، وأقل رغبة فى التورط .. فهو لا يذهب الى أبعد من القول « بأن الشعر معرفة كاملة » ، أو معرفة بالأشياء فى شمولها ، وفى هـذا يختلف عن المعرفة المحصـورة التى تقدمها لنا العلوم الوضعية . ولكنه لا يقدم سوى القليل وراء مثل هذا القول السالب بالضرورة .

يرجع النقص الأساسى فى نقد رانسوم وتيت لشيللى الى روحه المطلقة . فلقد حاولا تحويل طائفة من النظرات وردود الفعل والخواطر المرتجلة الى أحكام نقدية مطلقة . ووقعا فى أخطاء فى تأملاتهما التى كثيرا ما تتميز بدقتها ، ولكنها دائما محصـورة فى قيمتها ، لأنها حقائق يمكن تطبيقها على أى حـالات كانت . وقاما بوضـع تصنيف آرائهما فى مقولات تحولت فجأة الى اشياء ثابتة دائمة ــ فهما يتعجلان التعميم بصورة مذهلة . ووضعا ــ مثلما فعل هولم ــ تعريفا للرومانتيكية على سبيل المثال ، قصـدا به فى البداية الانطباق على حالة واحدة ، ولكنهما انتهيا الى تطبيقه بلا تمييز على مجالات واسعة من الشعر ، وعلى نفر كبير من الشعراء ، ومن هنا ظهرا فى أسوأ أحوالهما ــ على الرغم من تركيزهما الذى لم يسبق له مثيل على الدراسـة الوثيقة ــ عند تناول أى ظاهرة مفردة فى قصـيدة أى شـاعر ما مختلف عنهما فى النظرة والمزاج ، بينهما وبينه ما صنع الحداد ، وشاء سوء حظه أن يولد فى العصر الخاطىء .

(خصص فوجل حيزا كبيرا للاشارة الى بعض مهاجمات « النقد الجديد » لشـعر شيللى ، والرد عليهـا . وتحدث بوجه خاص عن مهاجمة تيت لقصـيدة : When the Lamps is Shattered (*) ، وعن هجوم ليفيس على قصـيدة : Ode to the West (*) ، وهجـوم جون كرو رانسوم على Adonais واثبت اعتماد هـذه المهاجمات اعتمادا كاملا على التعنت ، وانها موجهة ضد شـعراء يمقتهم النقاد . فقد استعملت فيها وسائل لم تتبع اطلاقا ضد شـعراء من أمثال دون أو هوبكنز أو ايليوت ممن يحظون باعجاب هؤلاء النقاد. ثم برهن فيما بعد

(★) ص ٩٧ من كتابه Reason & Madness
(★) ص ٢٠٤ الى ٢٠٧ من كتاب Revaluation
(★) فى ص ١٣٧ ــ ١٣٨ من كتاب The World's Body

اعتماد طرق التحليل التى استعملها مثل هؤلاء النقاد على الخلط بين الشعر و « التمثيل » ، وكأن الكلمات مطلقة ، وتعكس العالم المرئى كمرآة . قصارى القول ، تميز النقاد الجدد فى هجومهم على شيللى « بتهوس ساذج بقيمة الصورة » افترض فيه ان كل التخييلات عبارة عن رؤى ، وكل القراء من أصحاب الرؤى) .

ذكر كلينث بروكس فى أحد كتبه (*) اتجاه مذهب النقد الحديث (*) الى الرسوخ واتخاذه شكل النسق المكتمل ، وركز بروكس كل ثقله على اليوت وريتشاردز ورانسوم وتيت ، وصبغ معتقداتهم فى التخييلة الشعرية والجماليات وتاريخ الأدب بصبغة عقلانية ، ورتبها فى بناء متماسك واحد . ربما أمكنا أن نحدس أن الفكرة الأصلية التى ارتكن اليها فى ذلك هى فكرة « الدعابة » و « التعقد » النابعين من روح ميتافزيقية . واتبع بروكس اليوت — وربما باسيللى ويللى — فارجع تدهور هذا التقليد الى هوبز والعقلانية العلمية فى القرن السابع عشر ، وهلل لمولده من جديد عند المحدثين فى القرن العشرين .

واعتقد بروكس أن الرومانتيكية غير كافية من الناحيتين النظرية والعملية . ولقد حاول الرومانتيكيون التحرر من قيود « الكلاسيكية الجديدة » فى القرن الثامن عشر ، ولكنهم اخفقوا فى الاستمرار بعيدا بالقدر الكافى فى هذا التحرر ، وبدلا من أن يرفضوا رفضا كاملا اعتقاد القرن الثامن عشر فى وجود جمال كامن ، أو تميز أنواع معينة من الموضوعات بالقيمة الشعرية ، قاموا بالاستعاضة عن الموضوعات بأخرى . وعندما انكروا أهمية العقل فى الشعر ، وفضلوا العاطفة والتلقائية فانهم وقعوا فى مغالطة امكان تجزئة مكونات الحساسية الشعرية . ومن جهة اخرى ، فان الشاعر المفكر الحديث يضع ثقته فى قدرة الخيال على المزج والتآلف فى وحدة بين مواد متفرقة وغير متوافقة وغير جذابة فى ظاهرها . ولا يقع فى خطأ التفرقة بين الوهم والخيال ، أو بين روح الدعابة والشعر السامى .

والتقى الأستاذ بروكس فى مقال منفصل برانسوم وتيت فى استنكار زيف قيام القصيدة بنقل الأفكار . فالقصيدة ذاتها « هى الأداة

(*) Modern Poetry & the Tradition

(*) كل استشهادات فوجل من بروكس منقولة من هذا الكتاب ما لم يذكر خلاف ذلك . انظر ص ١٣٣ — ١٤١ .

اللغوية التى تنقل المعنى فى أوضح أحواله وأدقها » ، ومن ثم فمن الخطأ محاولة تجريد أفكارها حتى يمكن فهمها ويلجأ الشاعر الى الطريقة المأثورة عن النسعر : اللامباشرة « واستعمال الرمز بدلا من التجريد ، والايحاء بدلا من الافصاح الصريح ، والمجاز بدلا من القول المباشر » (٥) . وصرح بروكس فى مقال جاء فيما بعد بان المفارقة هى اصل الشعر ذاته » (٦) .

لما كان بروكس قد طبق انتقاداته العنيفة ضد النظرية الرومانتيكية على شبللى بوجه خاص ، فمن المناسب أن نفيض فى فحص هذه الانتقادات . نسب بروكس للرومانتيكيين القول بوجود موضوعات شعرية يكمن فيها الجمال ، وكان قد صادفه عند أديسون وربط بينه وبين الرومانتيكية اعتمادا على ملاحظة غامضة واحدة لوردزورث جاءت فى قوله : « يعتمد الوهم على سرعته فى فسخ الأفكار والتخييلات لثقته بامكان تعويض النقص فى القيمة الفردية اعتمادا على زيادة عدد الأفكار والقدرة على تجميعها » . وربما بدا بعيدا عن الانصاف تحميل الرومانتيكيين وزر سذاجة مقالات أديسون الرائدة فى (*) الجماليات ، وبخاصة اذا راعينا اتجاه وردزورث الى تخصيص مقدمته الشهيرة لكتاب « حكايات غنائية » (*) (١٨٠٠) للقول بانه قد قصد شيئا مختلفا :

يقول وردزورث : « الغاية الأساسية المقصودة من هذه القصائد هى اختيار احداث ومواقف من الحياة العادية وروايتها ووصفها من خلال هذه الحالة بقدر ما هو مستطاع ، اعتمادا على عناصر مختارة من اللغة التى يتحدثها الناس بالفعل ، مع قيام الخيال فى نفس الوقت بتلوينها حتى تظهر الأشياء المألوفة للعقل فى مظهر غير عادى » .

تبدو لى هذه الفقرة كأنها توحى باعتماد وردزورث اعتمادا قليلا على الخصائص الفطرية لموضوعه ، مع شدة اعتماده على قوة خياله .

كان الأستاذ بروكس الى حد ما ، ضحية لمصطلحاته . فلقد خدعته طريقته فى استعمال عبارة « الموضوعات الشعرية » . واستشهد لتأبيد

---

(٥) ص ٢٥ فى ٢٧ من كتاب American Prefaces (١٩٤٠) .

(٦) مقال The Language of Paradox ضمن مجموعة مقالات بعنوان : The Language of Poetry

(*) Lyrical Ballads

فكرته بملاحظة لكولريدج عن احدى شخصيات « كاولى » قال فيها : « الحق انه ليس هنـاك أية حاجة لأى ذوق غير عادى » حتى يدرك بوضوح ، عدم اعتماد هـذا الترتيب الارغامى ، على الميل الى تقديم أشـكال مؤثرة للرؤيا الباطنيـة ..... » ومع هـذا فقد بدت هـذه الأشكال الممتعة البعيدة التأثير لكولريدج ذاتية وليست موضوعية ، فهو لم يقع فى خطأ الخلط بين الشعر وموضوعات الطبيعة وأشكالها .

وأمثلة بروكس عن الفصـل بين العاطفـة والعقل فى النظريـة الرومانتيكية ، غير مقنعة بالمثل . فلقد عثر عند وردزورث على « ما يؤيد النظرة القائلة بتعارض بحث العقل مع عمق الانفعال » . **ولم يحـدث هذا الا بعد أن أضاف دعواه المناقضـة المتضمنة** . وبدا متعجلا نوعا عندما اعتمد لنفس الغاية على تعريف وردزورث للشعر بانه « الفيض التلقائى للانفعال » ، لأن وردزورث قال بعد ذلك : « على الرغم من صحة هذا القول ، فان الأشعار التى نسبت لها قيمة لم تعتمد فى انتاجهـا على الاطـلاق على التنوع فى الموضـوع . اذ كان مبدعهـا انسانا يملك حساسية عضوية أكثر من المـألوف ، وأن كان قد قام أيضا بالتفكير مليا وبعمق » . وربما جاز القول بان العلاقة بين الشـعور والعقل ، كما أوحى بها هنا ، وثيقة الى حد كبير .

وجاء تطبيق هذه الأحكام على شيللى على الوجه الآتى : شـيللى فى رأى الأستاذ بروكس يمثل مكانة عالية بين صفوف الشعراء الانجليز (راجع ص ١٩٥ — ٢٠٨) ... والتهمة الموجهة الى شيللى هى أولا « تراخى الروى والميل الى الزخرف ، والى المجازات الاستعراضـية البالغة فى بعض الأحيان » . ولـما كان بروكس لم يقدم أى دليل على هذه المـآخذ الشعرية عند شيللى ، لذا يتعذر بعض الشىء مسايرته فى الاصرار على هـذا الاتهام . ومع هـذا فقد استند بكل وضوح الاتهام بتراخى الروى والميل الى الزخرف على اعتراضـات النقاد الجدد على عمل الشعر كاداة للاتصـال ، كما استند الاتهام بالميول الاستعراضية على كراهية الناقد لفكرة وجود جمال كامن فى الموضوعات الشعرية ، التى نسبها للنظرية الرومانتيكية .

أما فيما يتعلق بعدم سماح الناقد الجديد للشعر « بالعمل كاداة اتصال » ، فربما جاز القول بأن هـذا سيعود بالنفع فى حالة تطلب ذلك جهدا فنيا واعيا من الشاعر ، وان كان هذا المطلب عقيما من الناحية

النظرية . اذ ربما شارك القول المباشر ذاته فى تحقيق التأثير الشعرى ، لاعتماده على الفكر بقدر اعتماده على العاطفة والحس . كما أنه من الناحية العملية ضار لأنه يشجع الشاعر على الاستعانة باللامعقولية كضرب من التعاويذ . قال جيمس لويل (*) عن امرسون أنه يبنى معابد جميلة ، ولكنه لا يترك أبوابا لدخولها . ولا يترك النقد الحديث بابا للقارىء ينفذ منه الى القصيدة . فمثلا امتدح جون كرو رانسوم (*) الين تيت لأنه لجأ الى التخييلات الشخصية فى الموشحة الثانية من قصيدة « موت الصبية الصغار » ، بعد أن حلق بعيدا فى الموشحة الأولى الى حد أنه كان قاب قوسين أو أدنى من الاشارة الى القول بوجود شىء مأسوى فى موت الصبية الصغار . وما الذى يستطيع القارىء أن يفعله عندما يرى نفسه حيال حالة منفردة بمثل هذه الروعة خلال التراجع فى حيرة خجلا من رغبته العارضة فى اقحام نفسه فيها .

يقول مذهب النقد الجديد فى التخييلة الذى اتبعه الأستاذ بروكس هنا ، أن للتخييلة وظيفة ، كما أنها ترتبط بالكل برباط عضوى ، لأن الشعر يعتمد على التخييلات ، وعلى الشاعر عدم الابتعاد عن اشراك التخييلات فى القول المباشر . واستطاع الشعراء الميتافزيقيون كتابة أفضل أنواع الشعر لقيام مجازاتهم بدور فعال ، كما أنه من العسير فصلها عن أشعارهم . ويعتقد بروكس أن كتاب الشعر الرومانتيكى قد شطوا بعيدا نتيجة لاعتقادهم الزائف بأن التخييلة حلية خارجية برانية ، وليست جزءا متكاملا من القصيدة المشتركة فيها ، ومن هنا افتقرت التخييلة الرومانتيكية الى الشجاعة التى اتسمت بها معتقداتها ، وبان عليها التردد ، واتسمت بالفتور بخلاف التخييلات الميتافزيقية .

الواقع أن عظماء الرومانتيكيين لم يعتنقوا أية نظرية كتلك التى نسبها اليهم الأستاذ بروكس . فلقد طالب كيتس بان « تتماثل التخييلة فى بزوغها واشراقها مع الشمس فى طبيعتها » . وقال وردزورث أن التخييلة الجيدة تنبعث تلقائيا من الشعور الشاعرى :

« لو تم اختيار موضوع الشاعر بتبصر ، فانه سيسوقه طبيعيا ومن حين لآخر الى الانفعال ، ولو اختيرت لغة هذا الانفعال اختيارا

(★) فى Fables of Critics
(★) فى The World's Body

صادقا ، وبحصانة ستجيء بالضرورة فى صورة مهيبة متنوعة نابضة بالحياة بتأثير المجازات والكنايات » .

ووصف كولريدج فى معرض تعقيبه على مقدمة وردزورث الشعر فى اسمى أحواله « بانه لغة طبيعية لشعور منزه عن الهوى » . وأخيرا بدا المجاز عند شيللى جوهر الشعر . اذ قال :

« لغة الشعراء مجازية حية ، أى انها تحدد العلاقات بين الأشياء التى لم يسبق ادراكها ، وتخلد ما ادركته الى أن تصبح الكلمات الممثلة لهذه المدركات بمضى الزمن رموزا لأجزاء من الأفكار أو فئات منها ، بدلا من أن تكون صورا لأفكار متكاملة ، واذا لم يهب شعراء يعيدون من جديد خلق المتداعيات التى تعرضت على هذا النحو للتشوش ستموت اللغة ، وتعجز عن تحقيق كل الغايات السامية الخاصة بالاتصال الانسانى » .

عندما اتهم النقاد الجدد الرومانتيكيين ، اتهاما غير صحيح ، باتباع نظرية ذات وجهين فى التخييلة ، فانهم وقعوا هم أنفسهم ــ كما أعتقد ــ فى مصاعب . فهم لم يذكروا رأيهم فى التخييلة وتحدثوا بطريقة مستترة عن وجود فارق مطلق بين التخييلة والفكرة فى الشعر ، وتسبب ذلك فى العودة الى فكرة هولم المسرفة فى بساطتها عن شاعرية الأشياء ، وكذلك الى ازدواج أفكاره . فهم يخلطون فى نقدهم بين التخييلة بمعناها السيكلوجى ، والمجاز كعملية منطقية ، لاخفاقهم فى التفرقة بينهما ، بحيث يلفون أنفسهم فى حاجة الى الحصول من الشعر على أوضح المتمثلات واكثرها تفصيلا وعلى أعقد منطق ، بينما يصرون فى نفس الوقت على القول بأن الشعر ليس منطقيا على الاطلاق . وما يترتب على مذهبهم فى آخر المطاف هو الخلل المترتب على اكتشاف ترادف الشعر والتخييلة ، مع العجز عن تحديد معنى التخييلة نفسها . وهكذا اتهم بروكس شيللى بالميل الى الزخرف وتراخى الروى ، على ضوء تفرقته المطلقة بين « الأشياء » و « الفكرة » ، و « الصورة » و « الحكم » ، بينما مزج شيللى الاثنين عندما عرف المجازات « بأنها صور لأفكار متكاملة » وفى اعتقادى أن نظرة شيللى كانت أكثر عضوية بحق .

لما كان الزعم بوجود اسراف فى « الميول الاستعراضية » فى مجاز

شيللى لا يستند الى أساس ، يستطاع القول بكل بساطة بأن استعمال شيللى للون والبريق فى شعره كان لأداء مهمـة معينة تتناسب مع المعنى الشامل الذى سعى للتعبير عنه . فهو لم يلطخ لوحاته عشوائيا بألوان قوس قزح . وظهرت أكثر الفقرات استعراضا عند شيللى ــ كما ذكرت ــ فى بداية الفصل الثانى من « بروميثيوس محطم القيود » .

مازالت النجمة الفضية تتحرك وترتجف
من خلال الضـوء البرتقالى للنهـار البازغ الذى يزداد اتساعا .
وراء الجبال الارجوانية ، ويبزغ من خلال فجوة
الضباب الذى شتته الرياح فوق البحيرة الدكناء
تأملها : انها تبهت الآن ثم تتالق مرة اخرى
وبعد أن تهدأ الأمواج وتتحلل الخيوط الملتهبة
لنسيج السحب ، بفعل الهواء الفـاتر
تتعرض للضياع ومن خلال قمم الثلوج الأشبه بالغيوم
ترتجف اشعة الشمس الوردية . أليس ما أستمع اليه الآن
هو موسيقاها العذبة المنبعثة من لهيبها القرمزى ؟

والسخاء فى استعمال اللون له ما يبرره من الناحيتين الطبيعية والرمزية . فلقد أخلصت هذه الأبيات فى تمثيل لمعان الجبل فى الفجر . وباعتبارها رمزا ، فانها قد صورت فى الوان مشرقة فجر يوم التحرر لبروميثيوس وللبشرية ، بعد الافصـاح عن التباين بين النهار بحيويته والوانه البهيجة ، وليل الجهالة والعبودية ، وهو يخبو فى بطء ويتلاشى .

وفيما يتعلق بالفارق الذى اثاره الأستاذ بروكس بين « روحى » شيللى وكيتس و « اتجاههما » ، فان هذين المصطلحين يبدوان بلا معنى لو نظرنا اليهما كشيئين مستقلين مطلقين . وربما جاز السماح بهمـا كعنصرين يمكن الاعتماد عليهما فى وصف احدى القصـائد ومقارنتها بالقصائد الأخرى شريطة الا يتجاهل وجود العناصر الأخرى ، غير أنهما لن يعنيا شيئا فى حالة انفصالهما عن القصيدة التى اكسبتهما هـذا

المعنى ، ولا يمكن أن تقوم لهما قائمة كمعايير للحكم من حيث الكيف « فالروح » و « الاتجاه » لا ينسبان للشاعر الا بالاضافة الى مادته الشعرية . ولقد بدا شيللى عاطفيا فى نظر بروكس ، لأنه أصدر أحيانا أحكاما ذاتية مباشرة . وبروكس متمسك فى صرامة بالنظرة القائلة بعدم جواز اصدار الشعر أى أحكام ، لاتصافه دائما بالطابع المنشخص الدرامى اللاشخصى . ومن هنا جاءت شكايته من « بعض أقوال شيللى المحيرة » . ان عبارة مثل « أموت ، واخور وأسقط » لو انتزعت من سياقها ستبدو مثيرة للدهشة نوعا . غير انه من الواجب النظر الى هذا القول فى سياق القصيدة التى يشارك فيها . ولقد صرح بروكس نفسه بوجوب « مسايرة الأقوال التى يصدرها الشاعر للقصيدة فى جملتها » ، ولا تظهر كلمات القصيدة أى فاعلية أو تكتسب أى معنى الا فى السياق الشامل للقصيدة (٧) . ولو أعدنا عبارة « أموت أخور وأسقط » الى سياقها فانها ستثبت صلاحيتها الكاملة فى التوافق مع ما يحيط بها ، وستتماسك ، ولن تبدو مشوشة على الاطلاق . فلقد ظهرت العبارة المشار اليها فى ديوان السيرنادة الهندية كقصيدة غرامية بسيطة ، ممتعة متكاملة وذات تصميم فنى ، وان صح الاعتراف بانها غير ذات بال . فالعاشق يبوح بأسرار قلبه ويفصح عن العواطف التقليدية المثلة لحالته . وهاجم الأستاذ بروكس بافاضة فى موضع آخر الديوان (٨) ، وان كان حكمه المقتضب على شيللى لم يستند على أى تحليل لشعر شيللى العظيم الأهمية حقا .

ربما لاقى شيللى فى أكثر الأحيان معاملة أسوأ من ذلك على يد النقاد المحدثين ، اذ توجه اليه الاتهامات حتى ما لم يعتمد منها على أى دليل . فلقد ذكر اليوت فى مقال معروف بعيد التأثير بعنوان « شيللى وكيتس » أنه لا يستطيع هضم شعر شيللى ، وان كان لم يبذل أكثر من جهد قليل فى شرح السبب . وركز انتباهه بدلا من ذلك على محاولة مخلصة ، وان كانت عقيمة ، لتوضيح العلاقة بين « الايمان » والشعر ، ومن المحتمل ان يكون المستر اليوت قد سجل

---

(٧) ص ٣٧ مقال « الكيان العضوى للقصيدة » فى مجلة English Institute Annals نيويورك (١٩٤٠) .

(٨) ص ٣٢٠ — ٣٢٣ من كتاب Understanding Poetry نيويورك (١٩٣٨) .

رقما قياسيا فى النقد ، عندما كتب مقالا عن شيللى وكيتس اكتفى فيه ببعض اشارات عابرة لتمعرهما .

وأما انه من حق المستر اليوت اعتناق ما شاء من أفكار ، فأمر لا يقبل النزاع ، ولعله من غير الجائز حتى الاصرار على ضرورة ارتكاز هذه المعتقدات على نظريات نقدية وجمالية وسيكلوجية . فمن غير حقنا ان نطمع فى كل شيء . وتتمثل فى نقده العقلية الأصيلة الحساسة ، وان كان يتمثل فيه أيضا العقلية التى تنظر الى الأمور باستخفاف (المتحذلق المتعدد الثقافات) على انه عندما يتصور أتباعه بدافع الاسراف فى العجلة والحماسة أحكامه العابرة العشوائية كعقائد مقدسة ، هنا يستباح الاحتجاج عليه .

من غير المستطاع أيضا تجاهل ما بقوله الميستر ريتشاردز بسهولة ويسر ، لأنه يتميز مثل المستر اليوت بالأصالة ، وان كانت مهاجمته من ناحية الأسس النظرية اشق . ومع هذا ، وكما هو الحال عند اليوت ، لقد أساءت نظريته فى السخرية وفى التفرقة بين الشعر « المتوافق » والشعر « المتنافر » ، وتعقيباته الخاصة من حين لآخر — كتصنيفه على سبيل المثال قصيدة القبة ذات الزجاج المتعدد الألوان لشيللى على انها علمية أو مجاز منثور — الى سمعة الرومانتيكيين بوجه عام ، ولشيللى بخاصة على نحو يحتمل أن يكون قد تجاوز مقصده ومرماه من كل ناحية .

لقد تحول مذهب « السخرية » و « الحساسية الموحدة » الى معيار تعسفى ، كأنه سرير بروقرسط فى الأساطير اليونانية ، فهو يرفع من قدر الشعر أو يحط من قيمته وتتجلى النتيجة واضحة فى احكام مثل القول « .... نصادف عند شيللى حساسية كبرى ترجع الى انه كان ضحية من ضحايا الأطوار الأولى من التدهور الدينى والفلسفى فى القرن التاسع عشر » (٩) . وتأثرت آراء النقاد مسبقا بانتقادات اليوت لشيللى . اذ يرتد اتهام شيللى بأنه « شاعر أفلاطونى » عند السيدين رانسوم وتيت ، واستخفاف بروكس به كواحد من العاطفيين، الى فكرة « الحساسية الموحدة » لاليوت ، « والسخرية » لريتشاردز .

---

(٩) بلاكمور The Expense of Greatness ص ٣٧ (نيويورك ١٩٤٠) .

ونظرية السخرية أبعد ما تكون عن القدرة على تحرير الخيال ، كما أدعى الأستاذ بروكس ، ولعلها أقرب الى تقييد الشاعر بقيود ثقيلة يتعذر عليه تحملها . فهى فى تخييلاتها تطالب أولا باللاتجانس وتنوع المادة على نحو يتوافق مع لاتجانس تنوع العالم وعقلية الشاعر . وذهب النقاد الجدد الى ما هو أبعد من الاكتفاء بالقول بأن السخرية نوع ممكن من الشعر ، وأكدوا أن السخرية هى الصورة الممكنة الوحيدة للشعر الجيد . وليس هناك من ينكر أن السخرية فى التخييلات وفى أية نظرة مكتملة وافية للحياة أمر مرغوب فيه الى حد كبير ، الا أنه من الواجب أن يسبق السخرية وجود المعنى الذى يراد التعبير عنه والنظرة الى الحياة . فالسخرية نتيجة عابرة للتكوين العاطفى والفكرى الكامن وراء اسمى شعر كالتراجيديا الشكسبيرية على سبيل المثال . أما اذا أرغم الشاعر على الاستهلال وهو يقصد واعيا السخرية ، فمن المحتمل أن يجىء ما يتمخض عن ذلك شعرا محموما ودعابات زائفة لا أساس لها ، ما لم يكن هنالك ما يدعوه الى السخرية . واستشهد بروكس بجون كرو رانسوم (*) كمثل السخرية الشاعرية ، « التى تعد مزاجا من الشفقة والسخرية » ومع هذا فان سخرية رانسوم فى هذه القصيدة لم تعتمد على أى شىء ، وتمثل نزوعا بلا موضوع ، ولعل ما قاله لا يمت بصلة الى الشفقة أو اثارة الضحك على السواء .

يزعم النقاد المحدثون انهم قد اعادوا فى مذهب السخرية الجمع بين العاطفة والعقل بعد أن فرق بينهما القرن الثامن عشر والرومانتيكيون . والواقع انهم قد زادوا من ابتعادهما أكثر من أى وقت مضى . فلقد استبعدوا العاطفة نهائيا رغم ما قالوه عنها من قبيل المداهنة ، بحيث لم يبق سوى العقل ، بعد مسخه بتأثير هذا الفصل التعسفى . وبدلا من قيامهم بتحرير الخيال استطاعوا الاستغناء عنه ؛ وتحدثوا عن اعتماد الشعر على « الدوافع المتعارضة » و « النظرات المتصارعة » ، ولكنهم تركوا هذه المتعارضات والصراعات جانبا حتى يتفرغوا لاحداث التوافق والتآلف فى نفوسهم ، بغير أن يبقوا للعقل أى فاعلية يعتمد عليها لتحقيق ذلك . ولم يتقدم أحد بأى فروض غير المستر ريشاردز ، وان كان بيانه عما يحدث فى الخيال قد جاء أسطوريا

(*) فى Captain Carpenter

ناقصا ، وبدت نظريته فى السخرية منحدرة مباشرة مما قاله كولويدج عن الخيال ، وانما فى صورة مشوهة ذابلة بالنسبة لما سبقها .

والميزة التى تنفرد بها هذه النظرية ، كما أعتقد النقاد الجدد هى قدرة الشعر المكتوب وفقا لتعاليمها على التعبير عن الانسان فى جملته ، وعن التجربة فى شمولها ، والعالم بتعقده وتركيبه ، ومع هذا فانها تحرم من الناحية العملية على الشاعر التعبير عن أى شىء فى تجربته يعجز عن التوافق مع أى نظرة ولو واحدة من النظرات . فمن المحظور عليه ان يبوح بمكنونات صدره أو يستخلص أو يجاهر بأى مشاعر غير مناسبة . وعليه أن يكون « ابن نكتة » جافا رصينا حتى لو كانت طبيعته غير متوافقة مع أية خاصة من هذه الخصائص . وعليه — كما قال رانسوم — الا يقترب من العلم لأنه خارج مجال الحساسية ، وعليه « أن ينظر وراءه حتى يصل الى النقطة التى كان فيها العقل الجامع مازال قادرا على استيعاب علومه » (١٠) ، وعلى ذلك يتضح أن من واجب الشاعر تجنب جوانب كبيرة من المعرفة والتجربة الانسانية ، وعليه أن يعرض عن التحدث عن الحاضر والمستقبل ، ولعله يتبين من هذا أن فرص قيام الشاعر بتنويع تجربته وتناول التجارب الجامعة قد تضاءلت الى حد بعيد .

يعتقد « النقاد الجدد » أن من واجب الشعر المزج بين العناصر المتعارضة المتفرقة ، واعادة التوفيق بينها . واننى اعترف بان شيللى كان أقرب لتحقيق هذه الغاية منهم . اذ كان قادرا على تلمس طريقه وسط جملة أفكاره وتجاربه فى الطبيعة والعلم والسياسة . واستطاع فى آخر أشعاره وافضلها أن يخضع هذه الموضوعات للغته الشاعرية . ففى بروميثيوس محطم القيود على سبيل المثال ، امتزجت فلسفته وسياسته ومعرفته بالعلم فى وحدة متألقة من الخيال الشاعرى ، ومزج فى « ادونياس » روحه الأفلاطونية بأشجانه الشخصية ، وحقق بذلك واحدة من أروع مراثى الشعر الانجليزى . والواقع أن ما حققه هو « الحساسية الموحدة » التى أشار اليها اليوت . وتخييلاته مركب غنى من التصور والعاطفة والاحساس ، تميزت بطواعيتها وقدرتها فى قصيدة « القبة ذات الزجاج المتعدد الألوان » التى عكست بحث الشاعر عن المطلق وولعه بالأحداث العابرة والملموسة فى نفس الوقت . ففيها

---

(١٠) ص ٢٤٤ من كتاب The World's Body

امتزجت الأماني ، بالخوف مما يترتب على النجاح . وعلى هذا النحو أيضا كانت صورة القناع تتعدد ما تشعب منها من تركيز على الصور والشعور . والواقع أن شيللى كان ساخرا وفقا لتعريف النقاد الجدد ، والمعنى الذى قصدوه ، وأن كانت سخريته لم تجيء عن عمد ، بل نتيجة للأمانة فى مواجهة وقائع تجربته .

ليس هناك ما هو أبعد خطأ من اتهـام مجازات شيللى بأنهـا زخارف متفككة . اذ كانت لغته الشعرية فى ناحيتى الممارسـة والنظرية « مجازية نابضة بالحياة » . وسعى شعره على الدوام لبلوغ القمم ولكنه ارتكن فى سبيل تحقيق ذلك على دعامات راسخة من التخييلات المشخصة، ذات أهمية عظمى كرموز ، وان كانت تتصف بالأمانة فى تخيلها للعالم الفعلى . ولا يتجه شيللى الى هدفـه عن طريق التجربة ، بل عن طريق « الريح الغربية » و « أوراق الشجر الطائرة » و « النقاب المتعدد الطبقات » و « التحولات السريعة للسحب » .

واتهام شيللى ــ كما يفعل النقـاد الجدد ــ بمحـاولة التأثـر أو باقامة الأحكام ، يعنى ببساطة انكار قيمة التصـورات فى الشعر . وغنى عن القول أن صحة أى حكم ، أو زيفه ، ليس معيارا لقيمته الشعرية . ومع هـذا فاذا جاء متوافقا مع ما يحيط به كان من العسير الطعن فيه . فالعبـارات التى تعرضت لطعن الأسـتاذ بروكس فى « انشودة الريح الغربية » ومثل « سقطت على أشواك الحياة ، فنزفت » متوافقة غاية التوافق مع العنف الكاسح فى حركة التخييلة :

لو كنت ورقة شجر ذابلة تستطيعين حملها ،
لو كنت سحابة راكضة حتى أطير معك
أو موجة تنبض بالحياة خاضعة لمشيئتك
تستظل بقوتك وانما أقـل تحررا منك
آه أيتها القدرة التى لا يستطاع قهرها !
لو كنت حتى كحالتى فى صبايا ، قـادرا
على مرافقتك فى انطـلاقك فى أعنة السماء ،
عندئذ كنت عندما أحاول ملاحقتك فى سرعتك الأثيرية ،

كانت الرؤيا تبدو شيئا نادرا وما كان بوسعى أبدا بلوغها

وهكذا أبتهل اليك وأنا أشعر بالحاجة الموجعة

آه ليتك ترفعيننى كاحدى الموجات أو الأوراق أو السحب !

فأسقط على أشواك الحياة ! وأنزف !

هنا امتزجت الذات بالموضوع والصورة بالفكرة ، ومهدت الرمزية المنسخصة للحكم ، وبدت غير منفصلة عنه . ومع هذا فان النقاد الجدد عندما تصوروا الشعر فى آخر المطاف كمجموعة مفككة من المجازات المعلقة فى فراغ ، وتتبع النزعة الطبيعية (الطبيعانية) فى ابسط أحوالها ، أى تلك التى تقيم حدا فاصلا قاطعا بين الشىء والفكر ، فانهم اثبتوا عدم صلاحيتهم لتناول شعر كشعر شيللى الذى يربط فيه الخيال بصدق بين الصورة والمضمون والفكرة والعاطفة والشىء والفكرة .

الكس كومفورت

الفن والمسئولية الاجتماعية
عقيدة الرومانتيكية

.... يعبر المصطلحان : كلاسيكى ورومانتيكى عن شىء أكبر من الاختلاف فى الأسلوب ، فالكلاسيكى يرى الانسان سيدا ، أما الرومانتيكى فيراه ضحية لبيئته . يبدو لى أن هذا هو الفارق الصحيح ، وأرى أن عصور الأدب الانجليزى قد مرت على هاتين النظرتين بالتناوب . وكأن الوعى بالموت — العامل الجذرى الذى يحدد مدى تحكمنا فى الظروف المحيطة بنا — قد تعرض عند تفسير الفن بالتناوب للانحسار والانطلاق والشدة والفتور ، اذ تمثل العصور الكلاسيكية عصور رغد اقتصادى واطمئنان نفسى ، فيها تتجه الحوافز الى الناحية العملية ، ويتوافر لأغلبية الناس تفسير واف للكون ولأنفسهم من الناحيتين الدينية والسياسية ، أحداهما أو كلتيهما . انها العصور التى يقع فيها على كاهل البشر أن يدركوا أفظع صراع ويفسروه : الصراع بين رغبات الفنان المستميتة للخلود ، وبين الموت مصير كل حى . أمثال هؤلاء الفنانين وسط أى عصر تسوده الغبطة والانشراح يبدون كشعراء عظام ، وغالبا ما يصابون بالأمراض النفسية ، لأن حالة القلق كامنة

محاضرات فى عقيدة الرومانتيكية من كتاب Art and Social Responsibility (١٩٤٦) .

فى أعماق نفوسهم . كان العصر الفيكتورى من هـذا القبيل ، وأخرج أمثال أرنولد ، ومارك ، ورازرفورد ، ممن عانوا فى ظروف عصرهم من التوجع مرات لا تعد ولا تحصى من حيث الكم ، ان لم تكن قد بلغت الأوج أيضـا من حيث الكيف ، على نحو مماثل لما حـدث لريلكـة أو طومسون أو أونامونو ممن ولدوا فى أوربا المعاصرة .

تتناوب العصور الفعالة التى يحيا فيها الناس منطلقين تتفتح نفوسهم الى ما هو خارج عن نفوسهم مع عصـور أخرى يدركون فيها الحياة كمأساة ، وينتشر هـذا الشعور فى سائر الأنحـاء ، ويبلغ عند البعض حالة لا يعون فيها شيئا غير الخوف . فى مثل هـذه الحالة ، لا يصح القول بوجود شعراء عظـام ، لأن ماينوون قوله يعرفه الجميع بالفعل . ولا تحتـاج مثل هذه العصور الى القادرين عن الكشف ، وانما الى القادرين على الاخفاء ، ويستطيع اناس من جميع الدرجات والمراتب أن يخفوا حقيقة الموت عن الانسان ، والا أصبحت الحيـاة فارغة . وانى لعلى يقين من أنه قد انبعث قدر كبير من البربرية فى الحضـارة من مثل هذا الأصل ، ولعل ما يحدث هنا هو اخفاق حق للاعصاب . ويلقى عبء انشاء الشعر العظيم على أكتاف الفنان بمفرده، فهو الذى يرضى أن يتحمل ثقل الشـعور بالمأساة ليحمى باقى المجتمع منه . وأشك أن كثيرين فى التاريخ قد أدركوا حقيقة الشـعور بالموت . والحضارة العالمية مهددة بالحكم عليها بالاعدام ، وبدرك الأشخاص هذه الحقيقة فى بقاع كثيرة من العالم . ونحن نصادف فى نهايـة عصر عظيم من عصور الكلاسيكية (الفيكتورى) عصرا أخرج شعراء رومانتيكيين عظاما ، كما أخرج فى النهايـة شعراء كلاسيكيين أحاطوا مبدعاتهم بقشرة من التقنية الرومانتيكية . وركدت الحيـاة حوالى سنة ١٩٠٠ ، وفجأة اسـتطاع كثيرون ، وكثيرون من الناس الاطـلاع على وجه الانحـلال الاجتماعى وموت الشخصية الانسانية . وما لم يعرفه سـوى أمثال دوستويفسكى واونامونو فى المـاضى قد غدا معروفا للجميع . وساد صمت كأنه صمت القبور بين الجميع ، وكأنهم فى حالة تخدير ، فيما عدا مونرو واتباعه من الجورجيين (*) الذين عجزوا عن فهم ما يدور ، وملأوا الفراغ بصـياحهم . وحـدثت محـاولات قليـلة لاعـادة النظـرة

(*) الشعراء الجورجيون جماعة من الشعراء المحدثين ، أبرزهم : روبرت بروك وهارولد مونرو وويلفريد ويلسون ، وقد قاموا باصـدار مختارات من شـعرهم فى أربعة أجزاء ما بين سنة ١٩١٢ ، ١٩٢٢ .

الكلاسيكية الآمنة الى سيرتها الأولى . وكتب أنصار المدرسة النقدية الحديثة أو أنصار « التخييلة » ـ وهم في حالة ادراك متزايد بالمأساة ، وحاول الشعراء الاشتراكيون انكار هذا الوعي ، واتجهوا الى المجتمع . ولكن في اسبانيا ، انزاح القناع ، وكشف الوجه الأسود القبيح عن نفسه ، وذهب الشعراء الى القتال مصطحبين ماركس ، وعادوا باونامونو ولوركا . عندئذ بدت النظرة التاريخية الجدلية جوفاء . ولعله من الغريب أن يدرك كثير في مستهل حياتهم نفس النظرة دون رجوع الى التاريخ . فقد عرفها ديلان توماس في وقت مبكر من الحياة ، قبل هزيمة الاسبان بوقت طويل . والفن لا يتحرك دائما في صورة نقلات مفاجئة ، ونظرة شتاينر لروح العصر اصدق من مظهرها . فمعنى حدوث نقلة هو اجماع عدد نسبى كبير من الناس على اتباع نظرة مشتركة ، اهتدى كل منهم اليها على حدة . واذا كان الفنانون يقومون الآن بتجسيمها ، فانما يرجع ذلك الى أنها أصبحت تمثل الروح السائدة بين عامة الناس .

الوعي بالموت ، والاتجاه الشبيه بالكهنوتي ، وان كان دنيويا ، واضح في كل مكان ، ويستطيع أن يدركه كل من يعرف الفن والأدب الانجليزي المعاصر . ولا وجود لفنان من ابناء جيلي لم يتأثر بهذه النظرات. على أن أوضح انني لا أرغب المرافعة عنها ، وكل ما أسعى لقوله هو اثبات وجودها هنا . ونحن ننمو في جو جديد ، والأفكار الكامنة وراء هذا الجو هي :

١ ـ القول بعدم وجود تناظر بين الجوهر المادي للعالم ، والتطلعات السيكلوجية و « الروحية » ـ كما تدعى ـ للانسان . والقول بعدم وجود معنى ثابت أو مطلق لأي نشاط انساني ، وسر وجود الاخلاقيات والجماليات هو اننا قمنا بصنعها ونشرها ، لا على غرار المعاني الأفلاطونية المطلقة ، وانما بتأثير مواجهة الحقيقة المادية . القول بأن العدو المشترك للانسان هو الموت ، وما يربط اى انسان بآخر هو كون البشر جميعا في نهاية المطاف ضحايا . وكل من يحاول الهرب من ادراك هذا الشعور ، انما يعمل على زيادة وقعه على الآخرين فهو خائن للانسانية ، وحليف للموت .

٢ ـ التاريخ من حيث هو تاريخ لا يصح أن ينظر اليه سواء أكان اخلاقيا أو سياسيا ، كتقدم مستمر تجاه الحضارة والخير

والاشتراكية ، ولكنه يمثل تذبذبا حول نقطة ثابتة ، ومجموعة من تغيرات المؤثرات البيئية التى تحد ذاتها ، والمد والجزر فى حدود ثابتة معينة ، لم تسجل الأحداث الانسانية أى تجاوز لها . فنحن نراه كصراع متقلب بين الحرية البيولوجية والقوة . ولن يستطاع اعتمادا على الأدلة والبيانات اثبات هل الانسان أفضل من الناحية الاخلاقية (أيا كان تعريف ذلك) أو أكثر قدرة من الناحية السياسية على انشاء مجتمع متحرر من لعنة القوة ... فنحن نرى تقلبا كامنا فى منجزاته ، بحيث يتعذر القول هل الديموقراطية أفضل - اى أكثر انسانية أو أقل اكراها - من الفاشية ، أو هل تعد اليونان سنة ٤٥٠ ق.م أفضل من روما سنة ٥٠ م ، وان كان القول بحدوث تغيرات مطلقة من حيث الكيف بين ٥٠٠ ق.م و ١٩٤٣ تبدو بلا معنى فى نظرنا . فلا معنى لمثل هذه المقارنات فى ذاتها ، من ناحية التاريخ . ونحن لا نعتقد أن خطر المجتمع الذى لا يشعر بالمسئولية الآن بأقل من خطر المجتمع غير المسئول حينئذ ، أو المجتمع كما بدا فى نظر جودوين . ان كل مجتمع مستند على القوة يبدو فى نظرنا ملوثا بهذه الحقيقة ، أيا كان الحكام . والمجتمعات الحرة عندما تظهر الى حيز الوجود مضطرة الى تأكيد حريتها باستمرار ، والا فانها ستندهور عاجلا أو آجلا ، وتتجه الى تبنى مبدأ القوة . وبعبارة أخرى ، ثمة ميل متواتر فى المجتمع الى التدهور الى البربرية . ونحن نقبل هذا الافتراض لنفس السبب الذى يدفعنا الى الاعتراف بوجود خاصة انسانية تساعد على العيش ما بين الخمسين سنة والثمانين ، اذ تميل الدلائل الى اثبات صحة هذه الحقيقة فى أغلب الأحوال . ونحن لا نستطيع ان نلمح هذا الميل فى حالة الأفراد دون قيد أو شرط ، كما قد يدفعنا انصار أدلر (العالم النفسانى) الى الاعتقاد . فالمسألة ليست مسألة اشتهاء الأفراد للقوة ، ولكنها خاصة مختلفة من خصائص الكتل البشرية قادرة على افساد أعظم القرارات تنورا . فالظاهر أن أى مجتمع يعمل على اثبات وجوده كمجتمع ، وبمجرد اختفاء الفارق بين المسئولية والعون المتبادل ، تنزع الدوافع البناءة الى ابطال كل منها للآخر ، كما ترتفع الدوافع السالبة والهدامة الى الذروة . ان هذا يصح عن الحزب الشيوعى ، مثلما يصح عن بولندة فى عهد الاقطاع ، أو عن الامبراطورية الرومانية . وما نشاهده أقرب الى حالة القارب المشحون بمجدفين من العميان ، يجدفون فى شتى الاتجاهات ، ولا يتقدمون . وكل ما يحدث هو زيادة الثقل المحمل على القارب من أثر عدد الملاحين ، مما يتسبب فى غرق

القارب . وقد يبدو أن للتعليم أثرا فى اصلاح هذا الاتجاه . وربما جاز لنا أن نسمى هذا الاتجاه لو شئنا الخطيئة الأزلية ، . وانا لا ابالى بالاسم الذى أطلقه عليه ، لأنه فى نظرى ، بوصفى فنانا ، حقيقى ، ومن أبرز ملامح المجتمع التى لاشك فيها فى كل العصور . والواقع انه من المستطاع ان يكون من علامات أطوار التدهور وحدها . ـ وان كان الاعتراف بذلك بلا مراء من علامات التدهور أيضا ـ وفى كل العصور وصف التدهور بانه اتجاه الى الانحدار . ويوصف السلوك الخاضع للمجتمع بانه أصلب من نقيضه . وهذه ليست بالفكرة الجديدة . غير أنه بمجرد بلوغ حالة الشعور باللامسئولية سيتناسب مقدار الشر فى أى تنظيم طرديا مع حجمه . والديموقراطية فى أى بلد بربرى أمر مستحيل « قبليا » لأنه يرفض الاعتراف بصواب الأغلبية على الاطلاق . وتمنى الفاشية محاولة رفع قدر الدوافع الهدامة واستخدامها كدعامة للمجتمع . فهى تعتقد أن الفرد ليس بالشىء الحقيقى ، وبذلك يكون الموت كنهاية تتعرض لها حياة الفرد غير حقيقى أيضا . لو صح أن هذا التفسير لم ينجح فى بيان كيف تفلح كل حكومة « تسلطية » عمادها الولاء المطلق فى غرس هذا المعنى فى انصارها ، حينئذ سأكون قد أسأت فهم المجتمع . على اننى لست فى حاجة الى ان اذكر كيف انفق الجميع على خلق السعير ، كما قال لنا سويدنبرج فمن غير المستطاع دفع القارب عندما يزداد ثقل المجدفين .

الرومانتيكية هى عقيدتنا . وهى مبنية على نظرية ميتافزيقية . واخطر صعوبة تتعرض لها مناقشة الرومانتيكية وموضعها فى النقد الاجتماعى والأدبى هى الفقدان المتزايد للمعنى ، الذى أوقعته الأمية الأدبية بالاسم ذاته . وليست الرومانتيكية مذهبا فى الأسلوب ، ولا تنطبق معاييرها على طريقته فى الكتابة ، بل على ما يعتقده الكاتب ولولا ذلك لغدا من العسير علينا التحدث عن التصوير الرومانتيكى والشعر الرومانتيكى والنحت الرومانتيكى والموسيقى الرومانتيكية فى سرعة متماثلة وبدقة مناظرة للخاصة الموصوفة . واصبح من البدع السائدة السخرية من أية محاولة للربط بين اى نقد فنى ، وبين أية نظرية فى الكون ، الا عند أولئك الذين يخلطون بين التأملات الغيبية والميتافزيقا . وتظهر محاولة ايجاد مثل هذه العلاقة فى نظر الكلاسيكيين الجدد وصمة دالة على فقدان تمالك الأعصاب . على أن الفن بغير ميتافزيقا متماسكة سيفقد صفته كنشاط مفهوم ، ويصبح أشبه بالمسافر الذى لا يدرك الى أى ناحية هو متجه . وطبيعة الواقع هى

أول ما يهم لا الشعر وحده ، بل والبيولوجيا المعقولة أو الاخلاقيات السياسية . ويعتمد ادعاء الرومانتيكية الأوحد لمكانتها كعقيدة ، وعقيدة صحيحة من الناحية التاريخية ، على تماسك ميتافزيقيتها ، ونبوعها من الوقائع المشاهدة .

يعتقد الرومانتيكي أن الخصائص المختلفة التي تنسب للبشر ــ العقل والغائية والوعي والارادة الشخصية ــ وقف على الانسان بين كل الكائنات ، وأنها بعيدة الاختلاف عن الأحوال الطبيعية التي يوجد فيها الانسان ، بحيث تبدو بعيدة الاتصال بالتكوين العام للواقع الطبيعي . واتفق الميتافزيقيون المسيحيون وغيرهم من المؤمنين بشتى العقائد المتعارضة (بما في ذلك الماركسيون الذين يعتقدون في الحتمية التاريخية) اما على أن الانسان قد صنع في صورة الاله ، وفي هذه الحالة تتوافق الضرورات الاخلاقية مع طبيعة الخالق ، أو أن العالم قد صنع على صورة الانسان ، وأن بعض القيم التي يميل بعض أفراد البشر الى التطلع اليها (كالجمال والخير والنظام) متضمنة في العالم الطبيعي نفسه . وما تتميز به النظرية الميتافزيقية الكامنة وراء الرومانتيكية هو رفضها الاعتراف بالانتصار المحتوم لهذه المثل ، أو القول بفطريتها ، بغير رفض للمثل ذاتها . فوجودها مرتبط بوجود الانسان وبقيامه بالحرب من أجلها . ويستند كل من الاخلاقيات الرومانتيكية ، وكيان الفن على افتراض مثل هذا القلق أو الافتقار الى اليقين الذي يظهر أولا في صورة من مخاوف الفناء في مستوى الشخص، ويمتد الى كل مجالات الفكر ، حيث يبدو التشكك أقل احتمالا ، ومن المضحك أن توصف مثل هذه النظرة بأنها من أفكار المنى . ولا يشعر الرومانتيكي باليقين الا في مسألتين أساسيتين : يقين وجود صراع لا ينتهي الى حل : الصراع الذي لا يمكن الظفر فيه ، بل يتحتم مواصلته ، والتيقن من وجود شعور لا يمحى بالمسئولية المتبادلة بين الكائنات البشرية المشتركة في هذا الصراع . وللرومانتيكي عدوان : « الموت » و « الطيع » الذي يتهادن مع القوة واللامسئولية ، وبذلك فانه يتحالف مع الموت . ولا وجود لأية هنة من الغيبية في هذا الكلام . فالرومانتيكية هي عقيدة الكائن البشري الذي يشعر بكيانه كله ، عندما يتأمل العالم في جملته .

تبدو لي الرومانتيكية كاعتقاد في وجود صراع انساني ضد العالم ، وضد القوة ، بمثابة القوة الدافعة لكل فن ولكل علم جديرين بهذا

الاسم . وفى الحضـــارة الغربية الآن عنصران فقط يمكن التعرف اليهما ، ويمكن أن يقال أنهما يفرقان بينها وبين البربرية الشاملة : فننا وعلمنا الطبى . ويستند كلاهما على هـذه العقيدة الرومانتيكية . والمضمون الاخلاقى للرومانتيكية واحد على الدوام . اذ يبنى الرومانتيكى أخلاقياته على الاعتقاد بعداء العالم له ، أو انه ليس بالعدو أو الصـديق . وهو لا ينكر وجود معايير مطلقة ، ولكنه ينكر وجودها بمعزل عن الانسان . فلم تظهر فكرة الجمـال الفنى ؛ أو الخير الأخلاقى الى حيز الوجود قبل ظهور الوعى ، وسـوف يعودان الى زوايا النسيان بعد انطفاء هـذا الوعى . على أن القول بعدم دوامهما لا يقلل من خيرهما . ويرجـع الى اعتقـاد الرومانتيكى أنه يحـارب معركة من جانب واحد شـعوره بالمسئولية المطلقة الملزمة تجاه رفاقه من البشر ، بوصفهم أفرادا ، وهو ما يعزى الى انه بخـلاف المسيحيين ، يدافـع عن معايير يعتقـد فى وجودها ، وان كانت بطبيعتها غير مؤكدة الفوز ، فهى موجودة ما دام هناك دفاع عنها . ولقد جعله تفسيره المتشائم للفلسفة يشعر تجـاه اقرانه من الناس ، شـعورا مماثلا لشـعورك تجاه رفاقك فى حطـام اى مركب .

استمدت الرومانتيكية الطاقة الهائلة لنقدها الاجتماعى والفلسفى وجاذبية أحكامها الجمالية العاطفية والفكرية الماثلة فى جبروتها ، من هذه الفكرة الميتافزيقية القائلة بالصراع والمبادىء التى لن يؤكدها غير الصراع . أنها القوة الوحيدة بين القوى الفنية التى يبدو أنها قادرة على الحفاظ على الحيوية الدائمة ، والشباب الدائم .

يعترف الرومانتيكى بوجود صراع دائم فى مستويين : الصراع ضد الموت ، الذى سبق أن تحدثت عنه ، والصراع ضد الانسانية ، والصراع ضد البربرية : هـذان هما الموضوعان اللذان جاءا فى لوحتى بروجيل : « انتصار الموت » و « مذبحة الأبرياء المقدسين » . ويظهر فى اللوحة الأولى جمع غفير من الهياكل العظمية ممتطية أبناء آدم . وفى الثانية ، جنود دوق الفا وهم يذبحون القرويين الفلمنكيين وأطفالهم . وفى اعتقادى أن هاتين اللوحتين قد بلغتا أسمى مستوى استطاع بلوغه التعبير عن الرومانتيكيـة ، وان كانت المراجـع لا تعترف ببروجيل ـ كمصـور رومانتيكى . هذان هما عدوا البشرية ومعايير الجمال والحقيقة ، الموجـودة للانسانيـة ، ومن أجلهـا وحدهـا : المـوت ، والشـعور باللامسئولية ـ حليف الموت . ويرجع توثق الصلة بين الرومانتيكية

والعهد الحاضر الى أنها قد تفردت بين كل هـذه العقائد فى التعبير عن هذا العداء الأساسى ، ورسمت طريقها بناء على ذلك .

أعتقد اننى أستطيع اجمال المعتقدات الاجتماعية للرومانتيكيين المعاصرين فى مثل هذه الصيغة الآتية :

١ ـ لو نظر للانسان كفرد ، فانه سيبدو فى قرارة نفسه سىء التكييف . فهو يملك احساسا واعيا بشخصيته ، لا تشاركه فيه سائر الكائنات ، كما نستطيع الحدس اعتمـادا على العقل . وهـذا يجعل الادراك العاطفى للموت غير محتمل وغير متوافق مع الاستمتاع المتواصل بالوجود . ومن هنا يحـاول الانسان فى سائر الانحاء اما انكار أن الموت حق ، أو انكار وجود شخصية له .

٢ ـ فى العهد الحاضر قد سـد البحث العلمى ـ فيما يبدو ـ الطريق أمام ملاذ اساسى كان الانسان يحتمى به فى المـاضى (نفى الموت) . ولقد قلت ـ فيما يبدو ـ لأن العامل الهام من وجهـة نظر السيكلوجية الاجتماعية ليس الدليل الفعلى ، بل هو قبول نسـبة كبيرة من الأهلين الذين تجـاهلوا حتى الآن هـذا الادراك للمـوت كحقيقة (١) . ان هذا القبول عندما يحدث لاناس قد اضعفت النظم الاجتماعية من انسانيتهم ، من الأسباب الجذرية للهروب الى البربرية .

تبعا لذلك قد ازداد التركيز أكثر من ذى قبل على نفى الشخصية الفردية والمسئولية الفردية ، لأن اعترافى باننى فرد يستلزم اعترافى

---

(١) من الغريب للغاية أن يحاول بعض النقاد مرة أخرى تصوير هذه النظرة على انها صورة من الغيبية الدينية . ويرجع هـذا الى حد كبير الى استعمالها لكلمة « طبيعة انسانية » ، ومناقشتها لعلاقة الانسان بالكون ، وباستثناء ناحية التشاؤم الفلسفى الذى يقرب التفسير الرومانتيكى من الانطواء تحت الدين ، من العسير أن ندرك كيف سيبدو هـذا التفسير للتاريخ أكثر اتصافا بالاتجاه الدينى من أى تفسير ماركسى أو تفسير خاضـع للوضعية العلميه . وهو بالتأكيد ينكر اى صـورة من الاعتراف بشىء خارق فوق الطبيعة . أما بالنسبة لنظرة وايتهد الى الرومانتيكية على انها ثورة ضـد العلم فيمكن القول ردا على ذلك ان النظرة الرومانتيكية الى الميتافزيقا والسياسـة مؤلفه على نفس النحو المتبع فى أى فرض علمى أى معتمدة على الرجوع الى الوقـائع المشاهدة للتاريخ او علم النفس . وربما كانت تفسراتها غير معصومة ، ولكن منهجها بالتأكيد فوق كل لوم حتى من العقلانيين الذين لا تستند فكرتهم فى الاصـلاح الاقتصادى للمجتمع على أى دليل تاريخى يدعمها . وربما أمكن أن أضع الوعى الرومانتيكى على رأس قائمـة أسـباب التقدم العلمى .

أيضا باننى سوف انوقف عن الوجود . ويتخذ « النفى » صـورة اعتقاد متزايد بوجود مجتمع خـالد خفى هو وحـده الذى يتصف بالحكمة والقدرة على النهوض بأى مسئولية ، والمطالبة بالولاء له . والفكرة قديمة قدم الفكر الانسانى ، وان كان قبولها قد تحول شيئا فشيئا الى معنى الاحتماء من حقيقة النفس . فالمجتمع ليس شكلا من أشكال مسخ المسئولية الاخلاقية فحسب ، ولكنه بمثابة الرحم الذى يستطاع الحبو اليه ، وبذلك يتحقق الخلود ، خلود الذين لم يولدوا .

٣ ــ على أننا قد رأينا أنه من خصـائص الجماعات المفرطـة فى تخصصها قيامهـا بغمر الدوافع البناءة ورفعهـا من قدر الدوافـع الهدامة ، اذ تتمخض أفعال أى جماعة عن ميول هدامة ولا معقولة . وتتميز اتجاهات الافعال التى تمليها طريقة الجماعة فى التفكير على أبنائها من « الأفراد » بالغرابة والوحشية وابتعادها عن العقل ومع الأفعال البناءة العادية بحيث تبدو فى حالة الرجوع الى المعايير الفردية للمسئولية الانسانية مرضية من الناحية الطبية . الوعى بالمسئولية الشخصية هو العامل الذى يفرق بين العلاقات الانسانية ، وعلاقات مجتمعات الحيوانات التى تبدو مماثلة فى ظاهرها . ولقد استطاعت اللامسئولية المعاصرة أن ترمى هذا الوعى بعرض الحائط .

تحـدث الثورة البربرية دون أن يصحبها أى تغير خـارجى فى اللحظة التى ينفصـل فيها التعاون المتبادل عن النظـام السياسى ، وخروج الهيئات عن سيطرة المهيمنين عليها ، فى حالة الانتقال من المجتمع المؤلف من أفراد مسئولين الى مجتمع المواطنين اللامسئولين . وفى نقطة محددة من تاريخ كل حضـارة وقبل بلوغ قمته الاقتصادية بقليل ، تحـدث نقلة فى الالزام الحضـارى من المجتمع المعتمـد على التعاون المتبادل الى المجتمع المعتمد على اللامسئولية المشتركة . وربما ظهر ذلك فى صـورة ثورة صناعية ، وتقدم فى العمران ، أو كتغير فى الاتجاه القومى من الشـعور بالتآخى الى العدوان الطائفى . ولكل مجتمع محاوراته الشبيهة بتلك التى دارت بين المبعوثين الأثينيين وحكام ميلوس والتى تتصف بفظاظة واقعيتها ، وتسببها فى حدوث ثورتـه البربرية وابتعاد أفعـال المجتمع عن المسئولية ، وابتعاد تصرفـات أعضائه عن العقل .

***

نحن نضطر فى أى مجتمع بربرى الى ان نعيش فى بيمارسـتان

حيث نحيا كمرضى ومكتشفين فى وقت معا . واعتمادا على هذا التماثل ، ثمة قوانين معينة ، اهتدى اليها عن طريق التجربة ، هى التى تتحكم فى سلوكنا .

فأولا — أنا أدرك بذور المرض فى نفسى ، وأعرف أننى لو سمحت لنفسى لأى سبب كان ، ولو مرة واحدة ، بمشاركة مثل هذه الجماعة فى أفعالها ، وفرطت فى مسئولياتى تجاه الآخرين ، فاننى سأصبح من هذه اللحظة مجنونا ، ودرجة جنونى تحددها المصادفة البحتة .

ثانيا — لابد أن أشعر بالريبة فى أى فريق أو جماعة أو عصابة تسندها القوة . وحيثما يلتقى اثنان أو ثلاثة من هذا القبيل فهناك احتمال لظهور اصابات بالخبل بينهم . وقد تكون اعراض ذلك قتل اليهود أو جلد الهنود أو الايمان باللورد جوردون أو بالجماعة الارهابية الأمريكية كوكلوس كلان ، أو قذف برلين بالقنابل . على أننى لن أشعر شعورا شخصيا بالمقت أو عدم الثقة فى أى انسان من أقرانى المرضى ، فهم مثلى بالضبط ، وبوسعى أن أدرك مدى خطورتهم ، وان كنت سأتعرض انا الآخر للظهور بمظهر الخطر فى نظرهم ، لو اننى سمحت لنفسى بالتورط فى مثل هذه الحالة . قد يقال اننى انكر المسئولية الاجتماعية . وانا لا انكرها ، وفى اعتقادى أن المسئولية لا حد لها . ونحن مسئولون الى غير حد تجاه كل شخص نقابله . فكل رئيس مدين بالمسئولية لرجاله ، ولذا عليه ألا يضطهدهم . انه مدين بوصفه انسانا ، ولا يرجع ذلك الى وجود سلطان مطلق متمثل فى نقابات العمال يطالبه بذلك . والبربرية هروب من المسئولية ، ومحاولة لممارسة هذه المسئولية من أجل اشباح طاردة لا وجود لها ، بدلا من ممارستها لصالح أناس حقيقيين . وقد يشعر كل مواطن مخلص بالمسئولية تجاه المجتمع بمعناه المطلق ، ولكنه قد لا يشعر بأى مسئولية تجاه من يقتلهم . ولا معنى للشعور الحار بالولاء من جانب المواطن الصالح غير عدم الشعور بالمسئولية ، فبتأثيره يتحول « الحب البسيط للبلد والديار والتربة الذى لا يحتاج الى تبرير أو منطق يدعمه ، عند الأنصار الرسميين للدولة الى تعصب « وطنى » مرضى ، واتفاق جماعى على التهديد ومؤازرة عمياء لحكام الدولة ، أى الى انانية قومية نائحة وتصميم أحمق على اقتراف أبشع الجرائم من أجل المجد القومى (٢) . ونحن لا نشعر بأية مسئولية كانت تجاه المجتمع

(٢) ص ٢٥٦ ، من كتاب IV The Culture of Cities تأليف لويس مامفورد

البربرى ، لأننا (لا نعترف بأى واجبات اخلاقية تجاه أى عصابة من المخبولين) . فى اعتقادى أن مسئولية كل فرد تجاه الآخر لا تقف عند حد .

ثالثا — ينبغى على المرء أن يعمل على « الاخفاء » . فعندما يكون الجنون عرضا سائدا ، يصبح عدم الاكتراث واجبا . وتتركز المهمة الأساسية على الحرص على عدم اطلاع هذه المصابات الهائجة من أقراننا المرضى على أفعالنا ، لأن غضبهم الأساسى ينصب على أى انسان يذكرهم بقاءه متمتعا بشخصيته بمعنى الشخصية والموت . ويحيا المرء مهددا بخطر دائم من الكراهية أو من رغبات المواطنين « الصالحين » المماثلة فى أثرها الهدام . وسوف نحتاج الى الدعابة والخداع والمهادنة والتنازل ، حتى نساير الآخرين . وعندما تقوم اثنتان من هذه الجماعات الصارخة بقتل كل منها الأخرى ، فاننا سنتعرض للنبذ من كليهما بوصفنا خونة ، لأننا رفضنا المشاركة ، وأقصى ما نستطيع فعله هو محاولة اختطاف شخصية ممن بلغت حالة تدعو الى الأسى أو شخصيتين من بين هذه الجموع التى خضعت لاغراء السفلة وضمها الى صفوفنا ، ومصادقتنا لها .

لا يتحقق التعبير الموجب عن مثل هذه الأفكار عن طريق صندوق الاقتراع ، ولكن اعتمادا على الاستعادة الفردية لسلوك المواطن القادر على تحمل المسئولية ، وتبادل التعاون القائم على الأخذ والرد ، لا بالخضوع للأنظمة السياسية ، وانما بتشجيع العصيان الفردى والفكر الفردى ، والهيئات الصغيرة المسئولة التى تتبادل العون وتعمل على التغلب على التدهور ، وتركز على ممارسة الحضارة . هذه هى فلسفة الفعل المباشر ، التى عرفت عن المتمردين ، وأفراد المقاومة الشعبية ، أهم شخصيتين انسانيتين فى كل عصر بربرى .

فى المستقبل سنصبح مسئولين أمام أقراننا من الآدميين لا أمام المجتمع . وترادف حالة انغمار المسئولية ، حالة اختفاء شعورنا بأساس واحد نشترك فيه فى المجتمع . وبمجرد اختيار البربرية ، لن يكون هناك دواء لذلك سوى « الفعل المباشر » فى مثل هذه الحالة لن نقبل أية مسئولية تجاه أى طائفة . اذ أن مسئوليتنا ستتركز على علاقتنا بالأفراد . ولا يقتصر هذا التخلى على « الفنانين » . فما جعل « الفنانون » يتمتعون بهذا الحق هو انتماؤهم الى ابناء

البشر ، فهم لا يتمتعون بأى حقوق لا يستطيع الاسكافيون والأطباء وربات البيوت التمتع بها بالمثل . وتتعرض المطالب التى يطالب بهـا المجتمع الخبازين من أنى اللامسئولية الى نفس الاساءة التى تحدث فى حالة عدم شـعور الشعراء بالمسئولية . فلا وجود لأى ولاء قـائم على اندماج الأفراد ، وكل سياستنا قائمـة على علاقات بين أفراد متفرقين كالذرات .

والحق أننا لم ننبذ المجتمع بسبب أننا فنانون . انه هو الذى نبذنا أو لفظنا . ونحن نحيا ونحتك به وكأننا سكان لم يتعبوا المـالك . ولذا لم يطردهم من مسكنه . اننا لم نتنح ، وان كنا عندما تشبثنا بالشخصية فاننا قد تمسكنا بشىء يعرف الجميع انه نذير الموت . انهم يشعرون نحونا بالمقت لأننا نذكرهم به . فهم ينغمسون فى المجتمع الى حد الغرق فيه ، وبذلك تختفى عن أنظارهم الأبراج الشاهقـة فوقهم ، مفضلين الوقوع فى الخبل ، على مواجهته . فالفاشـية ملاذ من الموت فى الموت وهى بمثابة خلاصـة جامعة لكل ما يحدث فى تاريخ المجتمع البربرى .

هذه هى النهايات الضروريـة لعصر تدهورت فيه النظرة الى المجتمع والعالم . وأعنى بذلك النظرة الفيكتورية الليبرالية البورجوازية ولن يضيف سـوى القليل الى الكلام عنها وصف أنصارها « بأهـل الظلمة » أو بمن « فقدوا اعصابهم » . فهم يمثلون نتيجة تكاد تكون محتمة للعصر ، وهم من الناحية العملية يعبرون عن الجميع ، حتى عن الكتاب المـاركسيين الذين لا يعترفون بهم ، ويرون أنه من العسير عليهم التعاطف مع الرومانتيكيين الذين يعدون لسان حال لهم . فهم حقيقة من حقائق التاريخ الاجتماعى أكثر منهم نتيجة للفكر الواعى .

وفوق كل ذلك ، فهم يمثلون حالة عقلية واعية أو غير واعيـة لجيل كامل من الكتاب ممن يتبعون النزعة الفردية أو من يرفضونها على السواء . وهم بكل وضـوح لا يمثلون الأفكار الكامنة وراء « الفن للفن » ولعل الأصح هو القول بأنهم من انصار « الفن للمسئولية » وبكل تأكيد ، لا يطالب الجيل المتأثر بمثل هذه الأفكار بأى مطالب لنفسه ، لا من ناحية الجاه أو القدرة على الاستبصار . من هـذه الطائفة من الأفكار ، ومن هذا الاتجاه الميتافزيقى السـياسى تتالف عقيدة اسمها الصحيح هو الرومانتيكية .

***

تسلم الرومانتيكية بتحالف كل البشر ضد عداء العالم وضد السلطة التي تعمل على نقل عبء المسئولية الشخصية الى أكتاف اخرى . وهذه نظرة واقعية من أولها لآخرها ، بيولوجيا وتاريخيا . فهى لا تحتوى على أية خلاصات بهتدى اليها اعتمادا على أية عملية خلاف فحص التجربة الانسانية والمشاهدة . ويرتد كل غضب الكلاسيكيين منها الى رفض الرومانتيكية للأفكار الموهومة عن التقدم التاريخى المحتوم والادعاء الميتافزيقى المضمر بوجود حقائق لا تقبل التفسير فى المثل الانسانية ، قائمة فى فراغ ، من الجوانب النفسية والمادية التى تدعى « بالحقيقة القصوى » ، أى تلك المثل التى يلوذ بها لا شعوريا أصلب الناس تمسكا بالمادية الجدلية ، عندما يتحدث عن « العدالة الاجتماعية » .

وترفض الرومانتيكية بأسلوب قد يكون أشد الحاحا ، صورة النظام الاجتماعى ، الذى تستتر فيه المسئوليات الانسانية ، بحيث لا تحتفظ أية فكرة من الأفكار الدالة على العدالة أو الحرية بمعناها الا بفضل ما يضفيه عليها القابضون على أعنة الحكم والمهيمنين على أحوال المجتمع التى نعيش فيها الآن ، والتى يصح تسميتها بالبربرية . وبعد الانقراض المعنوى المسيحية ، بقيت الرومانتيكية العقيدة الوحيدة التى تتمتع بمذهب متماسك من الأحكام الاخلاقية التى يستطاع الاستناد اليها . ولما كانت اخلاقياتها ونظرياتها الاجتماعية ونظراتها الى حاجات الانسان والواجب الانسانى متوافقة ، ولها أصل تاريخى وعلمى مشترك ؛ أمكنها التنبؤ بكل ثقة بما يتوقعه كل نظام بربرى من دمار ذاتى .

***

وعت الرومانتيكية دائما مظاهر المأساة فى الحياة الانسانية ، ومن ثم فانها ناصرت على الدوام فكرة الشخصية ، وجعلت عقيدتها تستند على المسئولية المباشرة وعلى الفوضى السياسية . وثمة وحدة لا تنفصم بين الدراية الرومانتيكية بالموت والدراية الرومانتيكية بالمسئولية الشخصية الانسانية . وللجانب السياسى أصل ميتافزيقى يتفرع منه . فلما كنا جميعا نركب نفس القارب ، فنحن نعد جميعا مسئولين مسئولية محتومة تجاه الآخرين ، وكأننا طافون على نفس حطام المركب . فى مثل هذه العهود التى تتميز بالتوسع الاجتماعى ، عندما ترتفع صيحات « التقدم » ، يصعب على الفنان الى حد كبير أن يدرك أنه فى نهاية المطاف عدو للمجتمع دون أن يدرى . أما فى رأى مرحلة من

مراحل التحلل الاجتماعى ، كما هو الحال الآن ، فقد برزت ضرورة الاعتراف بدور الانسان الذى لا يشعر بالتبعية لأحد فى وجه « الحرب الشاملة » ، والمجتمع الشمولى ، والقيت هذه المسئولية على كاهل كتاب لم يكن لديهم أدنى استعداد للنهوض بها . ونتج عن التعقيد التقنى فى البربرية المعاصرة أن فقد أعصابهم أولئك الذين سبق لهم اعتناق الكلاسيكية ، حتى أصبحت ركيزة عندهم ، والذين يعترفون بان الشمولية ممقوتة ، ولكنهم يرون المجتمع صاحب الفضل فى تصميم مشاريع المجارى واستئصال الزائدة الدودية ، ونسوا الغارات على نطاق واسع فى هامبورج ومذابح بولاندة . ووجهة النظر الرومانتيكية الآن هى نفس ما كانت عليه على الدوام : عند التعامل مع مجتمعات اللاؤوس ، علينا أن نعتبر انفسنا كأننا مبحرون مع الكابتن بلاى (فى رواية وفيلم تمرد على السفينة باونتى) فهو عندما يصدر أمرا بالابحار تتحتم اطاعته تبعا لادق نظام من الضبط والربط ، وعندما يأمر بجلد أى انسان ، فان أحدا لن يتردد فى اطاعة الأمر . ان هذا هو درس المسئولية الذى يعرفهالقروى والمحنك على السواء . نعم ان كل ما ترتب على محو الشخصية الانسانية بفعل الصناعة هو حجب فكرة ، ربما لاقت ترحيبا اجتماعيا فى أى مجتمع مسئول . هذه الفكرة هى اعادة كشف البهيمية التى يبلغها المواطنون الطيعون ممن تعلموا الفضائل الغربية للمواطن والتى قلبت هذا الجيل راسا على عقب . لقد نسى الفيكتوريون معنى الموت ، بتأثير نشوة النصر ، وانتقلت مبتذلاتهم الى أجزاء متناثرة من المعمورة ، ومن ثم لم يستطع لمحها الفنان ، وساعد تخدير المسيحية الأنجيليكية ، على نقل هوس الطاعة الى أطراف قصية .

***

تحدثت عن الرومانتيكية بكل تعاطف ، وان كان هذا لا يرجع الى اخفاقى فى ادراك زيفها . والكلاسيكى يتعرض دائما الى خطر فقدان شعوره بالمسئولية . أما الرومانتيكى فيفقد سلامة عقله . فهو يتحرك بلا انقطاع على حبل مشدود ، مهددا بالسقوط فى هوة من معانى الفكر كالشفقة وتجسيم النفس فى صورة درامية ، والتصوف واعتناق الكاثوليكية والاستسلام للرجعية السياسية ، أو اليأس المرضى . وتزداد خطورة مثل هذا التدهور عندما تكون العقيدة قد نشأت على عجل اعتمادا على فعل شبه واع وبتأثير احساس أقرب الى الشعور بالكارثة الاجتماعية الوشيكة الوقوع . ويذكرنا ذلك باتصاف الكلاسيكية الثورية

بفرط تخليها عن المسئولية عندما تزج الى صراع عنيف مع الوقائع التاريخية والاجتماعية . على انه لا يحق لنا الارتكان فى نبذنا للرومانتيكية على من فقدوا اعصابهم من الرومانتيكيين ، مثلما لا يجوز لنا استبعاد غاز أول أكسيد الكربون لأن واحدا من الناس قد استخدمه كوسيلة للانتحار . وكل فكرة أو عقيدة تحمل فى طياتها جرثومة قادرة على اهلاك من يعتنقها . والتنبؤ بأنه من المقدر فضاء نظام اجتماعى ما على نفسه ــ برغم اتصاف هذا الاستنتاج بوهنه ــ لا يختلف فى دلالته على فقدان السيطرة على الأعصاب عن الاستنتاج القائم على الملاحظة العلمية ، أو التجربة ، باحتمال موت انسان أو اندلاع بركان . وما يثبت صحة دعوة الرومانتيكية دائما هو الوعى بالانسانية المشتركة ، والحرص على هذه النظرة الى التاريخ المشبعة تماما بروح العلم .

***

.... جوهر الرومانتيكية هو تقبل الاحساس بالمأساة . وكل عمل خلاق يتحدث بالنيابة عن انسان ما ، ولولا ذلك لما كان له لسان حال . ويظهر ذلك حتى فى زخارف الخزاف ، عندما يعبر فيها عن الاحتجاج على رتابة عمله . وانا أعى دائما هــذه الأصوات الكامنة . ولا يختلف مقدار ما أعيه منهـا فى التعابير الباكرة بأشكالها العصبية العشوائية كما تظهر ــ فى مبدعات الهمج والطفولة ، وفى الفن الردىء المستعار المنتج فى ظروف متحضرة عما أعيه منها فى الأعمال الدالة على براعة الصنعة والاحتراف فى عصور التصوير الكبرى . وما من نشاط خلاق يخلو من الاحساس بالاحتجاج ، فالخلق هو الطريق المفتوح الوحيد امام الانسان للاحتجاج على مصيره .

ينبغى أن يتخذ « التفرد » فى الأحوال الفعلية للكتابة المعاصرة أشكالا مختلفة . على انه لو دل على أية حرارة أو بغض أو احساس بالتفوق الاخلاقى أو فى الاحساس الفنى أو أى صورة من صور حياة الأبراج العاجية ، لكان معنى ذلك قضاءه على نفسه . فمن جهة ، بوسع كل امرىء ، بل ومن واجبه أن « يتفرد » وان كان بوسع المرء فى نفس الوقت أن يعجب بما فى اى حادثة من سمو ومميزات مأسوية ، أو بالشجاعة التى ساعدت على تحقيق انجاز ما . ومن لا يتأثر بالأحداث تأثرا عميقا ، يحتمل أن يكون عاجزا عن الخلق . وليس هناك أدنى مبرر لعدم اقدام الشاعر على نظم أناشيد فى الاشادة بالثورة الروسية

أو خزان الدنيبر ، لو انه تأثر بهذه الموضوعات ، أو قيامه بالتحدث بلسان أى صوت من الأصوات المغمورة ، تماما مثلما يبدو معقولا شعوره بمقت أى طاغية ، أو قيامه بتشغيل « خلاط الخرسانة المسلحة » . غير أن الشعر ينبغى أن يكون مسبوقا بالوقائع ، بحيث يبتعد كل من يكتب ابتعادا كافيا عن موضوعه ، حتى يتيسر له ادراكه فى أبعاد تاريخيـة معقولة . ان حق القيام بذلك حتى فى مجتمع تلهم مثله بالتعاطف ، مسألة جوهرية لكل كتابة جيدة ، وأما أن المجتمع المعاصر قد أجمع على انكار هـذا الحق ، فمسألة لا تقبل الشك . وعلى سبيل المثـال عندما يجيء الكلام عن تعليل الحرب ، يجمع عامة النـاس ، والزعماء على السواء - بوعى أو بغير وعى - على الاعتراف بعدم وجود عائق خطير يهدد ارادة مواصـلة القتـال ، غير وجود كيان من الفن الموضوعى ، وتتخذ محاولة الخـلاص من هذا الشىء ، شكل اخماد صـوته عن طريق التشهير ، أو المؤامرة أو التجـاهل ، تبعا للطريقـة السائدة فى المجتمع موضـع البحث . ومع هـذا فانه يظل موجودا . ويلقى حق « التفرد » خصومة فى كل مكان . والزعمـاء الذين يهللون لأى عمل عام قام به فنان معين باعتباره قد استهجن به خصومهم ، يشـعرون بالضيق ، عندما يكتشفون كيف امتد الانتقـاد والاستهجان اليهم أيضـا .

ومن ناحية اخرى ، هنـاك ضرورة جوهرية ، استندت اليهـا النظريـة الرومانتيكية - الاتصـال بين الفنان وأقرانـه من البشر ، أو انسانيته فى عبارة أخرى . فعليه أن يعزز الحاجة الى التفرد بالنظر الى كل الحركات والمجتمعات نظرة محايدة . ولا يعنى هـذا امتناعه عن الحكم عليها اطلاقا ، ولكنه يعنى اتباع قاعدة واحدة فى الحـكم عليها . وهو ليس قادرا على حمل أوزان متنوعة فى جعبته ، وهـذا من أسباب تعرضـه للجنون فى حياته العامة . ولا اختلاف بين اتصاف الفنان بالتفرد والانسانية ، وبين تفرد غيره من المسئولين واتصـافهم بالانسانية - بمعنى الانعزال عن البربرية والشعور بالوحدة عن باقى البشر . ومن مفاخر الأدب الانجليزى ، ان تتمكن انجلترا من اخراج « التاريخ الاجتماعى » لترفيليان فى عصر يكاد يكون بلا نظير فى التعصب الجنونى للقومية . انه تاريخ للعلاقات ولتجربة لن يستطيع انسـان الوقوف بمعزل عنها ، ولقصـة البشرية فى حربها المتواصلة مع المجتمع . وعلى هـذا تتضح انه عندما يقف الفنان فى صف الانسان ، فانه يحقق كلا من واجبه نحو الانعزال ونحو البشرية .

لا أقر الفكرة القائلة بان الفنان أساسا مفسر لاغراض التغيير الاقتصادي وأحداثه ــ تمشيا مع تصور كودويل (راجع ١٧٣ ــ ١٩٠)، لأن هــذا يعنى حصر عدد المستويات التى يمكن ان يوجد فيهــا الفن . وأول وحدة يعنى بهــا الفنان هى الكائن الانسانى . وتتماثل رؤيــا الفنان له مع رؤيا الطبيب ، اى يراه كفرد يتشابه فى أعضــاء جسمه فى قدر كبير من التكوين النفسى مع كل فرد وجد فى العصر ، ومع الفنان ذاته . فالفنان كالطبيب ، واحد من بنى البشر ، يخضــع لكل فرع من فروع التجربة الانسانية من السياســة الى الموت ، وان كان يملك بفضــل موهبته القدرة ــ التى يكتسبــها الطبيب بعد تمرس ــ على التوضيح والشرح وتقديم العون . وحساسيته مناظرة لتعلم الطبيب الطب ، فهو يعى شعوريا ــ أولا شعوريا ــ وضــع الفرد وجذور بشريته الممتدة فى علم الانسان وعلم النفس والتطور ، لا هو بالسوبرمان ، ولا هو شخصية مميزة ، ويتساوى فى هــذا مع الطبيب . وما يعنى الرومانتيكى بصفة اساسية هو هــذه الخاصــة المتعلقة بالانسانية ــ فهى أصــل التعاطف الرومانتيكى ، وفكرة المشاركة فى مسئولية التجربة ، والانسان كنتاج لبيئته وضحية لها هو اساس الرومانتيكية وعليه يعتمد تعريفها . وبالاضافة الى هــذا الوعى الضرورى ، هنــاك القدرة التقنية المتعلمة او المكتسبة التى يحتــاج اليها فى التعبير عن هــذا الوعى . وربما أمكن مواصــلة التشبيه والقول بوجــود تشابه بين الكلاسيكية والعمليــة الجراحية . فهما يتشابهان فى نفس ايثارهما البراعة التقنية ، ونفس الاشادة بدور التدخل الخــارجى ، بدلا من التركيز على ما يجرى فى الكيان العضــوى للفرد . ويشعر الفنان بوصفه آدميا ، والطبيب فى ممارسته بوجود استمرار دائم فى الظروف ، واختــلاف فى البيئة ، فيبدو الكائن البشرى فى حالة الفن ، والمريض فى حالة الطب ، كعاملين ثابتين من الناحية الجوهرية . فلا اختلاف بين « هاجيسكورا » وأى فتاة من الراقصــات ، أو بين المحاربين الهوميريين وأى جنود آخرين ــ فأنت لن تستطيع أن تقرر هل الانسان وهو يلبس لبوس المسرح ، أكان نازيا أم فوضــويا ، لأن هذه الناحية من وجوده لا تفيد الا قليلا ــ ان ما يعنيك منه هو انه انسان . واستطاع حياد الطب أن يثبت وجوده فى هــذه الحرب على خير وجه ، واستطاع ايضا الفن الرومانتيكى اثبات حياده وقدرته فى البقاء بعد العهد الرومانتيكى ، لاعتماده على مجتمع الانسان الأعظم اتساعا ، والذى يجنح المجتمع المحصــور الى القضاء عليه . ويمكن أن يصادف هــذا المجتمع الانسانى الكبير فى أكواخ لندن

أو سجون أمريكا وحدها . يبدو لى ان هذه الناحية العالمية فى الفن هى الناحية النافصة فى الكلاسيكية والماركسية . وهو أمر شبيه بما حدث فى ميدان السياسة ، عندما لم يمتد « تضامن الطبقة العاملة » وينحول الى معنى التضامن الانسانى ، الذى يشعر بالمسئولية ، وبمعاداة كل تحكم باسم السلطة . وامتداد تقويم الانسان على هذا الوجه فى مجال السياسة هو الذى جاء بالفوضوية ، وتسبب وجود أساس مشترك للفوضوية والرومانتيكية فى عدم انفصالهما فى تطور الفن . وهذا امر شبيه بما يجرى فى ممارسة الطب ، عندما ينظر اليه كشىء يتعارض مع صنعة الجراحة البيطرية ، كما يبدو فى نظر أمثال سيكلوجيى الجيش الذين يهدفون لشىء آخر غير الصالح الفردى البحت . فلا غنى فى مثل هذه الحالة من ممارسة الطب عن وجود شعور حياد انسانى مماثل .

ومع هذا فقد تعرضت قيمة النقد الماركسي للركود عندما ركز دائما على عناية الفنان بالبيئة . وبمجرد تسلح الفنان بمثل هذه النظرة الى الانسانية ، ومعرفته بأنه جزء منها ، وليس مجرد مشاهد لها ، فانه يضطر الى العناية بشتى جوانب البيئة فى العصر ، من ناحية تفسيرها واحداث تغيير فيها على السواء . ولن يصادف الكتاب الذين يخشون المشاركة بكل قواهم فى قضية الانسان التى يعترفون بها ، الا القليل فى تراث الرومانتيكية مؤيدا لأحجامهم . هذا النقد قيم فى ذاته ولكنه فى الحاضر قد اتجه باصرار الى غير موضعه . ان فكرة المجتمع اللامسئول — أيا كان نظامه الاجتماعى — هى دائما أبدا عدوة التصور الرومانتيكى للانسانية . وفى عصور الانحلال التى يثاب فيها المرء نظير عدم شعوره بالمسئولية يتهم الفنان الذى يتأمل ويفسر بالانحلال ، كما يتهم الفنان المدافع عن المسئولية بالتشتت . ولن أستطيع أن أدرك أى ذرة من الاختلاف بين مهاجمات المداهنين والبهلوانات الذين يروجون لنظرية البلشفية الحضارية (كالقول مثلا بان جويس وبروست هما المسئولان عن سقوط فرنسا) ، وبين أصحاب النشاط السياسى الذين يتهمون النزعة الفردية الرومانتيكية بفقدان أعصابها . فالاثنان يقلدان من يكسر البارومتر ، لأنه نبهه الى سقوط المطر .

***

.... يمكننا أن نصادف بعض الطوائف المحصورة التى أستطاعت النجاة من لعنة المجتمعات التى ترى للمجتمع شخصية ثابتة ،

منتشرة فى سائر الأنحاء كالمخابىء أثناء الغارات الجوية ، والقرى القوقازية وبعض القبائل البدائية والمساجين فى بعض المعتقلات النازية ، والمزارع الروسية الجماعية . هذه هى أكبر مجتمعات تظهر فيها الفوضوية كحقيقة ، ولا ينظر فيها شذرا الى التفرد والانعزال الممهد للابداع الخلاق ، بنفس القدر الذى يحدث فى مجتمعات أصحاب الوجوه السمحة البراقة الذين تنحصر فضائلهم فى فضيلة الاجماع على الخطأ . هذه الفضيلة فضيلة الموت . وهم لا يهربون من الموت عندما يتجنبونه بنبذ الحياة . ان تشابه هياكل بروجيل فى وجوهها لم يكن عبثا .

عماد المسئولية الفنية هو تعهدنا بحمل كل هذه الأعباء على اكتافنا ، أى بالمطالبة بحق التصويت لمن لايتمتعون بهذا الحق . فعقيدة الرومانتيكية فى الفن عقيدة تتشبث بالمسئولية : المسئولية التى تولدت عن الاحساس بانها ضحية لطغيان المجتمع ، فى عالم معاد ، والمشابهة فى المصير لبروميثيوس محور خلقها ، فى مناصرتها الدائمة ودفاعها عن الانسان ضد البربرية ، وعن المجتمع ضد اللامسئولية وعن الحياة ضد سفك الدماء والولاء الانتحارى .

ستيفان سبندر

تمهيد ــ العالم الباطني للرومانتيكيين

الرومانتيكية فكرة غامضة الى حد عضال ، يرجع الى خفاء التجارب التي تتحدث عنها . وتوحى لدى استعمالها بوجه عام بوضع أو مناظر معينة توحى بدورها بجو معين . فالغابات والشواطىء الصخرية والجبال وغدير المياه والكهوف ، والجبال المكسوة بالجليد ؛ والرحاب الفسيحة فى البحر أو السهول ورعب القبور فى الليالى المقمرة ــ كل هذه المشاهد توحى برحابتها او وحشتها بالجو الرومانتيكى الصميم . على أن العزلة الرومانتيكية مشحونة بالحياة . فهى عزلة قابلة للتعبير والافصاح عنها ، ويصح وصفها بأنها عزلة بليغة : عزلة « البحار القديم » فى قصيدة كولريدج ، المتغلغلة فى عظامه حتى اصبحت تشع من عينيه وتفترس من يستمع اليه . وربما كانت الأدغال أو الصحارى الموحشة القفراء وعالم العلم باتساعه ، كما عبرت عنه المقادير التى لايمكن ادراكها كتعابير يدركها الخيال ، أقرب الى المزاج الكلاسيكى منها الى المزاج الرومانتيكى . ويسمح للحديقة فى المناظر الرومانتيكية بالازدهار والنمو على سجيتها . وفى بداية القرن الثامن عشر ، ازدهرت هذه الحديقة الى جنب حديقة القرن الثامن عشر الكلاسيكية ، التى ربما احتوت على مغارة وكهف وغدير ، أى بعض المؤثرات الرومانتيكية المقصودة . ولو آلينا على أنفسنا مهمة

عن A Choice of English Romantic Poetry (١٩٤٧) .

البحث عن ملامح رومانتيكية القرن التاسع عشر فى الشعر الانجليزى ، فاننا سرعان ما سنضطر الى الاعتراف بانطواء كل من « خواطر المساء » ليونج و « جروف » البلير وأشعار الفطرة لجراى ، وكذلك أوشيان وبيرنز ، بل وربما غابة وندسور لبوب ضمنها .

لو سلمنا بأن الرومانتيكية تكشف عن نفسها فى المنظر الرومانتيكى والمزاج الرومانتيكى ، سيتحتم القول بأن هذين العنصرين يمثلان عاملين دائمين فى الشعر . وعندما بحث كيتس عن أسلاف له ، اهتدى اليهم عند سبنسر ، وشكسبير فى حلم ليلة صيف ، وعند ميلتون بكل تأكيد . ولو صح القول بان من خصائص الرومانتيكى العنف والعزلة والشعور باليأس والغرابة ، والبحث عما هو بعيد عن المتناول والعزلة والتطرف ، لكان معنى ذلك تفوق « وبستر » « وتورنير » (*) فى النزوع الرومانتيكى على « تشنتشى » « وسجين شيلون » .

على ان هناك اختلافا بين رومانتيكية بداية القرن التاسع عشر ، ورومانتيكية باقى العصور ، لأن الرومانتيكية لم تعبر عن أكثر من حالة واحدة من حالات تشوسر وسبنسر وشكسبير وميلتون . اذ كانت لديهم حالات أعمق . عندما كان الشعراء الاليزابثيون المتأخرون يكتبون على النحو الذى بدوا فيه هستيريين بعيدين عن التعاطف على مجتمع زمانهم — مما يدفعنا الى الربط بينهم وبين الرومانتيكيين — فانهم كانوا يعبرون عن غضبهم بطريقة غير شخصية ، لا نصادف لها مثيلا عند بايرون وشيللى وكيتس ، كما أنهم لم يدركوا التماثل بين أهوائهم وأهواء الطبيعة الذى نراه من سمات الرومانتيكيين .

لعل اعظم ملامح شعراء الحركة الرومانتيكية تأثيرا هو اتجاههم نحو الطبيعة . والعزلة فى الطبيعة فى صورتها الأصلية تبدو غريبة مقفرة بعيدة عن روح الانسان ، لا يستطاع قياسها . أما العزلة الرومانتيكية فتمثل رؤية للطبيعة تعكس عزلة الشاعر ، حيث يهتدى الرومانتيكى فى كل موضع من الطبيعة الى صورته ، ويترتب على ذلك صبغ الطبيعة بالصبغة الروحانية ، كما يترتب أيضا ظهور روحه بمظهر ما له علاقة بالمشاهد الطبيعية والأقمار والمياه الفسيحة . ويتسبب الاتجاه الرومانتيكى بتأثير ما يحدث من انتقاء جرىء — وان صح القول

(*) جون وبستر وتورنيير من مؤلفى المسرحية المفجعة وقد اشتهرا فى القرن السادس عشر ، اما « تشنتشى » وسجين شيلون فمن تأليف شيللى وبايرون .

بانه ليس انتقاء ، لأن المشاهد الفسيحة المختارة توحي بشعور الشاعر بانه والطبيعة برمتها شيء واحد — في جعل المشهد الطبيعي الموجود خارج الشاعر يظهر كأنه سمة من سمات عقله . وأهم علامة مميزة لشعر الحركة الرومانتيكية هو انه كثيرا ما تتخذ هذه « البرانية » مظهر « الجوانية » . وأنا لا اعتبر « بارنز » وبيرنز و « كامبل » و « كلير » و « كراب » و « جراى » و « هانت » و « لامب » و « لاندور » و « بريد » رومانتيكيين صميمين لعدم اتجاه هذا التحول من الطبيعة الى خاصة من خصائص باطن عقل الشعر فى شعرهم ، حيث تحتفظ الطبيعة ببرانيتها .

وبما كان من الفجاجة القول بأن الشعراء الرومانتيكيين كانوا مجرد « اناويين » و « نرجسيين » ، وان كانت حساسية الشاعر المترتبة على عزلته تتخذ عندهم ، أو من خلالهم ، شكلا أناويا له ادعاءات باهظة ، كادعاء القدرة على الفهم اعتمادا على الحدس ، وادعاء الاتحاد مع الطبيعة فى وحدة واحدة كما حدث عند وردزورث ، وعند شيللى صورة الشاعر المنقطع للشعر اعتمادا على قوة من الخيال تمكنه من تحقيق الادراك الذاتى فى عالم من خلق الخيال ، وعند كيتس فى صورة ايماءة شعرية مأسوية ، تبرر نفسها . وتبدو العزلة الرومانتيكية عند بايرون وعند كولريدج كضعف روحانى ملهم وموهبة تفصح عن نفسها ضد ارادة الشاعر الواعية . انه ضعف يتحتم أن يعترف به بكل آسف ، وبانه جزء من شخصيته ، الفنان الرومانتيكى القادر على تحقيق اكبر قدر من الموضوعية ، والنظر من بعيد نظرة نقدية .

ظلت السمة الرومانتيكية دائما عند شكسبير وسبنسر وميلتون على هامش حساسيتهم الشاعرية . اذ كانت الأعماق البعيدة لهذه الحساسية مركزة بعمق على حقائق أخرى . والرومانس عندهم مجرد نزوة أو تلاعب للخيال . فهى بمثابة ملامح ثانوية مبهمة ، أما ما يتخذ الصدارة عندهم فكان دائما الاحساس بواقعية العالم وظواهره الدنيوية والالهية .

تكمن وراء الحركة الرومانتيكية فكرة قيام الشعر بخلق ما يتوافق معه من واقع (*) ، أو خلق عالم للخيال أكثر حقيقة من العالم الحقيقى

(*) يستطاع مقارنة مقال سبندر برمته ابتداء من هذه النقطة بمقال آبر كرومبى عن الرومانتيكية (راجع ص ٩١ — ١٠٨) .

(عند كيتس) ، أو قادر على احداث تحول فيه اعتمادا على نوع من التفاعل الكيمائى الصادر عن الخيال ، مما يؤدى فى النهاية الى تغيير شكل المجتمع (شيللى) أو عن طريق حدوث تفاعل بين العقل الخلاق للطبيعة مع العقل الخلاق للانسان (وردزورث) . من الناحية المنطقية ، لن يؤدى كل هذا الا الى ظهور حالة يتم فيها الحكم على الحياة والمجتمع تبعا لمعايير الشعر ، بدلا من أن يخضع الحكم على الشعر لهما . ويتمخض عن ذلك أن تكون للأحداث التى تحدث فى مثل هذا الشعر أهمية شاعرية مختلفة عن أهمية أحداث العالم . ولو كان هناك عالم للشعر أكثر صحة من العالم الفعلى ، فلن يكون هناك ما يدعو فى مثل هذا العالم الى اتصاف الملك بأهمية تفوق الشحاذ ، أو أن تكون جريمة القتل اشد فى عالم المآسىء من اية حادثة أهون من ذلك فى الحياة . كما أن أحداث العالم اذا انعكست فى مثل هذا الشعر ، فانها تتخذ اهمية شعرية ربما ماثلت اهميتها فى العالم الحقيقى ، وان كانا لا يتماثلان . وأدى مثل هذا الميل الرومانتيكى لخلق عالم باطنى للشعر ، الى عدم مبالاتنا بالأحداث فى روايات شيللى وكيتس ، على نفس النحو الذى نحرص عليه عند تشوسر وسبنسر . ولا يرجع ذلك الى قيام شيللى وكيتس بخلق عالم خرافى غير حقيقى ، ولكنهما قد قاما بخلق عالم لا وجود لأى اتصال ضرورى بين قيمه وقيم العالم الفعلى .

وليس كيتس اكثر الشعراء الرومانتيكيين تركيزا على الدراما الذاتية ، وان كان أكثر من عبر فى معظم الأحيان عن الاتجاه الرومانتيكى، الذى يرى غاية الشعر خلق عالم داخلى أكثر ارضاء من العالم الفعلى . وساعده حرصه فى الحياة الواقعية على اتباع البداهة على التعبير عن غاياته الرومانتيكية بصورة مناسبة لحقائق الواقع :

« ويبدو لى الآن أن كل انسان (شاعر) باستثناء القليل يرغبون فى التشبه بالعنكبوت فى نسج قلعته الأثيرية من باطنه . ومواضع الأوراق والأغصان التى يستطيع العنكبوت الاعتماد عليها قليلة . وهو ينسج منها حلقات جميلة تملأ الهواء . فعلى الانسان أن يقنع بنقاط قليلة يثبت فيها الأطراف الرقيعة من روحه ، وينسج عليها نسيجا أثيريا مليئا بالرموز المعبرة فى رقة عن قرارة نفسه ، حتى يتمكن من لمسها بروحه ، وبالفراغ الذى يساعده على الانطلاق » وبالتمييز الذى يرفه به عن نفسه » .

ان أكثر ما يشغله هو فكرة الشاعر و « الشاعرية » . الشاعر فى نظره ليس نبيا ولا حالما . انه حامل مفتاح جنة المتعة ، ويتحمل من أجل ذلك العالم الواقعى عن طيب خاطر . على أن كيتس قد قدم لنا بغير شك فى « الأناشيد » (*) أكمل رؤية لعالم الخيال المكتفى بذاته . ويعتقد أن هذه الأشعار فريدة فى الشعر الانجليزى ، وان كان من العسير الاشارة الى سر تفردها . وما يتأثر به المرء على التو هو اكتمال كل نشيد فى تعبيره عن روحه . فكل قصيدة صورة متآلفة مرسومة بألوان نضرة طبيعية ، بحرارة وتفصيل ، ومزودة باطار يعزلها عن باقى الأشياء . وتحظى كل منها بأعظم قدر من رضاء الحس ، بعد تأمل ما تعرض من موضوعات أو مشاهد أو حالات . وترجع قوة تأثير هذه القصائد الى نظرتها الصافية وهى تعرض « يوما من ايام الخريف » أو « امسية معطرة فوق اغصان شجرة » ، أو « آنية اغريقية » ، والى مشاعر الرقة والحب فى كل حلاواتها بمعزل عن العالم ، بعد تحويلها الى عالم من الشاعرية الخالصة . وتضم الأناشيد انقى الأحاسيس المزودة بكل ما يساعدها على تحقيق متعة الروح والجسد ... فهى مبدعة كعوض عن العالم . على ان ما يمنحها روحها الدرامية الخفية البعيدة الغور هو القدرة على التعبير عن معانى النضج وهى مستوعبة فى ثمرة كالخوخ بعد تصويرها ، وعزلها ...

ويقترب كيتس من التعبير عن فلسفة شعره فى الأبيات الشهيرة التى تعد فى ذاتها مثلا مميزا التدهور الذى يحدث عندما يحاول الشاعر الرومانتيكى طرح قضايا من النوع الذى يعتقد أنه يصح فى النثر مثل صحته فى الشعر :

« الجمال الحق والحق الجمال » ــ هذا كل شىء .

فانت تعرف انك فوق الأرض ، وهذا كل ما تحتاج اليه من معرفة .

وما تعنيه هذه الأبيات بكل بساطة هو أن الشعر هو كل ما نحتاجه على الأرض . وهى طريقة جريئة للقول بأن الشعر قادر على خلق عالم أصدق من عالم الواقع .

(*) Odes

غاية هذه الأنشودة هي حث الخيـال على النفاذ نفاذا كاملا فى المشهد الذى ابدعه الفنان اليونانى حيث المحب :

يشعر بدفء دائم يستمر الاستمتاع به ،

ويخفق قلبه دائما ، ويحس بفتوة ونضارة الى الأبد .

ويبث كيتس الحياة فى المشهد المصـور على جدار « الآنية » ، ويتحقق له خلودها فى نظير ذلك . اذ تحولت الآنية الى تجسيم ورمز للكمال ، وصـديق للانسان . اختارت هذه القصيدة كموضوع لها « شيئا جميلا » : الآنية ، التى يصح اعتبارها بالمثل القصيدة ذاتها ، وحققت « الاحساس بالجمال » الذى يمحو كل أعتبار . ولو صح القول بأن الشعر قادر على خلق واقع أكثر واقعية من الحيـاة ، فسيكون للقول بان الجمال الحق والحق الجمال معنى فى هـذا العالم . وتحتوى عبارة « ان هذا كل ما تعرفه على الأرض » على دلالة ما لا نهاية لها الى الفن كطريق للحياة .

ليست الرومانتيكية بالشيء المطلق . فهى تمثل ميلا للابتعـاد عن نوع الشعر المعنى بالموضـوعات الخارجية بعد ايثار نوع آخر تظهر فيه الطبيعة الخارجية بعد تحولها الى جزء من الوعى الباطنى للشاعر ، بينما تصبح حساسية الشاعر المحور الخفى الذى يصـدر أحكاما مقنعة فى الخفاء . أما الاتجـاه اللارومانتيكى فيمثل الشعر بوصفه أداة للغـة فى تفسير الطبيعة وانساق القيم ، فهو بمثابة صـوت ربما استطاع تحقيق الخلود للجسد الفانى ، وان ظل دائما منفصـلا عن موضـوع القصيدة ، أو ربما امكننى القول (عن مادة موضوع) القصيدة .

يظهر الاختلاف فى حالة الشعر اللارومانتيكى بين الحقيقى وغير الحقيقى ، وبين الوهم والخيال ، وبين مادة الموضوع واللغة واضحا على نحو مماثل للاختلاف بين الأرض المشجرة وسلاسل الجبال . وفى عالم الشعر الرومانتيكى ، يضيع التمايز بين ما هو حقيقى وما هو غير حقيقى ، ويبدو مبهما غامضا ، بعد انفمار كل شيء فى الشاعرية . وتبرز العوالم الخرافية عند كيتس وشيللى فى صورة أقل وضوحا من بروزها عند سبنسر أو شكسبير . وليس من شك فى عدم وجود اى اختلاف بين كيتس وشيللى من ناحية عدم ايمانهما بالوجود الفعلى لعالمهما الخرافى ، وبين عدم ايمان شكسبير بالوجود « لأوبيرون » و « تيتانيا » . الا أن

الجن عندهما ليس مجرد أوهام . وما يؤمنان به هو قدرة الخيال على استحضار عالم مثالي . في هــذا العالم المثالي ، كل ما هو متخيل وسيلة يحيا الشاعر من خلالها حياته في شعره . وتعد القدرة على تخيل ما هو غير حقيقي في نظر كيتس نوعا من الحقيقة ، لأن الخيال في ذاته هو أكثر القدرات حقيقة في الحياة . والقدرة على تخيل ما قد يكون حقيقيا عند شيللي وسيلة لاطلاع روحنا على المستقبل ، حيث سيصبح ما تخيله الشاعر حقيقة اجتماعية وسياسية .

يركز الرومانتيكيون على جانب واحد من الخيــال : الفانتازيــا المبتدعــة ، فهم يفتقرون الى القدرة الخلاقــة القادرة على الادراك الراسخ للموضوعية ونظم ألفكر . وكما لاحظ كيتس (الذى كان أكثر هؤلاء الشــعراء فهمــا لخفايا الموقف الرومانتيــكى) ما يتعرض له وردزورث وكولريدج وشيللى من تدهور مناسب معروف لقراء شعرهم : وردزورث عندما يعمد الى الايجاز ، وكولريدج عندما يحرص على اظهار التقوى ، وشيللى عندما يحــاول وضع مذهب سياسى . على أن ما احدث هــذا التدهور ليس الايجاز أو التقوى أو الرأى السياسى ، بقدر ما هو اخفاق هؤلاء الشعراء في التعبير عن افكارهم الأنسب للنثر بوساطة الشــعر . فمن السمات التى تميزت بها طبيعــة الشــعر الرومانتيكى عدم قدرتها على التوافق مع النثر . واذا كان بايرون قد نجح في « دون جوان » في القيــام بدور المعقب السياسى والساخر من المجتمع ، فلانه كان هنا أقل رومانتيكية ، وأقرب الى بوب ودرايدن النموذجين اللذين أعجب بهما بحق . وتضللنا شخصية بايرون الدرامية الرومانتيكية في شعره ، وتدفعنا الى نسيان أنه كان أبعد هؤلاء الشعراء عن الروح الرومانتيكية . والانجاز الرومانتيكى العظيم الأوحد الذى أنجزه هو تحويله شخصيته وسلوكه الى أسطورة رومانتيكية شعرية حتى يصبح في مأمن من احكام الاخلاقيين .

***

ان .. الرومانتيكية هى الاتجــاه الذى يرى مادة الشعر ذاتها كشيء شاعرى . ولا يسمح الشعر الرومانتيكى بترك اى جانب من مضمونه كمــا هو ، فهو يذيب كل شيء ويحوله الى تيــار باطنى من الخيالات الرومانتيكية ، ثم يعيد خلق كل شيء في عالم من الشــعر بعيدا عن مقاييس الواقع . وحاول كولريدج الذى كان رومانتيكيا رغم أنفه أن يصحح ما في فكره الشاعرى من كفاية ذاتية واستقلال عن

الأحكام الواعية بتقديم غاية أخلاقية فى الكثير من قصائده ، وتمخض عن ذلك ذبول النمو العضوى التلقائى الأصيل فى العديد من قصائده بتأثير ما بدا كأنه صورة شديدة البرودة من الفكر المسيحى .

أكرر القول بأن كيتس هو الذى عبر عن النظرة الرومانتيكية فى نظريته المشهورة عن القدرة السالبة (*) ... « وتعنى قدرة اى امرىء على العيش فى قلق وفى جو من الغموض والشكوك دون سعى محموم وراء الحقائق والمنطق » . واستطرد كيتس قائلا ان كولريدج على سبيل المثال كان يؤثر الاتيان بتشبيه منعزل حسن منتزع من خفايا الغيبيات على العجز والقناعة بنصف المعرفة ... ويعتقد كيتس أن من واجب الشاعر ألا ينحاز لأى دين أو فلسفة أو نظام اجتماعى معين ، مثلما لا تنحاز اية زهرة . على أن شكسبير قد عاش فى زمان وحدتنا القومية العظمى عندما كان لا يعرف ، رغم كل النوايا والمقاصد اكثر من حل واحد للمشكلات التى شرد فيها ذهن وردزورث وكولريدج وشيللى . ولم تكن الزهرة مضطرة الى جذب الانتباه اليها لأنها كانت مغروسة فى تربة خصبة للغاية . ويرجع اتزان موقف كيتس من جانب الى أنه لم يدرك مدى ما حدث من انكماش فى أسس الافتراضات والأشياء التى لم يعد هناك ضرورة لاستقصائها . وحالفه التوفيق فاستمد شعره من خلاصة تجارب الأدب . ومن الغريب الا تخطر بباله رغم كل تأملاته النقدية الفطنة ان تجربة شكسبير لم تكن أدبية اساسا ، ولكنها تركزت على الطبيعة والحياة . ومأزق وردزورث وسوثى وكولريدج وشيللى هو انهم أرادوا استمداد قوتهم من الحياة ، وبمجرد رغبتهم فى ذلك تورطوا فى الانحياز واعتناق بعض المعتقدات .

كانت الحركة الرومانتيكية مرحلة حاسمة فى التطور التاريخى الذى أدى الى ازدياد انعزال الشعر عن التيارات الأساسية للحياة المعاصرة والفكر المعاصر ، واتجاهه الى تيار خاص به . ويرجع أصل هذا التحول الى الثورة الفرنسية التى قدمت للشعراء رؤيا مجتمع كامل يحيا حياة شاعرية خيالية خلاقة ، ويستعين بأنظمة وفنون سياسية مستحدثة لتشكيل المجتمع تبعا لأفضل الدوافع النابعة من القلب الانسانى .... وبدا اثرها العام فى دفع الشعراء الى الرجوع الى ذاتهم وتزويدهم بالوعى الذاتى الذى يساعدهم على اختيار

(*) Negative Capability

موضوعاتهم . وتميز الشعر الانجليزى بهذه الخاصة منذ ذلك الحين . فهم اما تجنبوا الرجوع الى أى موضوع معاصر أو تناولوه بعد تحريفه وزيادة غموضه وعنفه . وانفجر الشعر الرومانتيكى انفجارا عنيفا ضد الساسة المعاصرين واصحاب الحيثية وبخاصة ضد رئيسى الوزراء الانجليزيين وليم بيت وكاسيلريه ونائب الملك . وتبدو هذه التفجرات كحشو منبعث من اناس شعروا بعدم انصات أحد اليهم وهم يتحدثون عن مرارة قلوبهم . وكم ذا بينهم من اختلاف وبين سخريات بوب القوية البعيدة التأثير الدالة على الثقة بالنفس .

فقدت عين الشاعر قدرتها على التحليق والانتقال فى سرعة محمومة من السماء الى الأرض ومن الأرض الى السماء ، واضطرت الى الانطواء على نفسها ، وخلق سماء جديدة وأرض جديدة من الخيال . وعندما فقدت الاتصال بواقعية العالم الخارجى وبالمجتمع ومظاهره الخارجية ، فانها تخلت أيضا عن بناء البرهان المنطقى والواقع الخارجى . وحكم على الشاعر الرومانتيكى بعدم التوقف ابدا عن الاختراع والنسج واستخراج كنوز جديدة من اعماقه و « بالأصالة » . من غير الميسور قياس هذا العالم من المخترعات خطوة خطوة بالواقع الفعلى وصوره المشخصة ، وما يجرى فيه من علاقات . وما يستطيع عالم الاختراع هذا القيام به هو خلق عالم مثالى للروح والشخصية يزود القارىء برؤية وانطباع شامل يمكن مقارنته بالانطباع الشامل الذى تحدثه فيه حياته من يوم لآخر . ويبدو شيللى فى أفضل أحواله وابلغها تأثيرا عندما يقارن فى ببت أو عبارة التجربة الشاملة للحياة الرتيبة « يا عالم ، يا حياة ، يا زمان » ، بالاحساس بالممكنات المثالية التى لا يحصل عليها . ويقل نصيبه من النجاح عندما يحاول ترويض رؤياه وتحويلها تجاه النقد الدقيق للأحداث أو العرض المنهجى للنظريات . وعلى الرغم من وجود علاقة بين المثل الأعلى فى فقرات من « انتصار الحياة » أو « بروميثيوس محطم القيود » ، وبين الواقع ، الا أنه من غير المستطاع احداث التقاء بين التجربة المثالية والتجربة الواقعية ، وان كانا يتبادلان الأثر كالشمس والأرض . واستبعاد شيللى ارتكانا على كونه « ملاكا عديم الفاعلية » أو مثاليا مستحيلا ، بعيدا عن الصواب ، كاعتباره من الواقعيين سواء بسواء ، لأن الصلة بين رؤياه والواقع صلة خفية مضمرة ربما استطاعت تغيير القلب ، ولكنها لن تستطيع نقد العالم .

أما طريقة بليك فبعيدة الاختلاف عن طرائق الرومانتيكيين . والحق أن بليك لم يبد رومانتيكيا الا فى بعض قصائد صغيرة ، ومن ناحية تقنية ، باعتبـاره قد ثار على كلاسيكية القرن النـامن عشر . ويقترب بليك فى قصـائده النبؤية من سـد الثغرة بين الحساسـية الشعرية المتفردة بمغزاها الكبير والأحداث الخارجية ذات الأهميـة التاريخية العظمى . وهما الناحيتان اللتان حار شيللى فى التوفيق بينهما ، وتتركز المشكلة فى الربط بين تيار التاريخ المعاصر اللاشخصى اللا انسانى العنيف العنيد وبين حساسية الشاعر بطابعها الانسانى الخيالى وبعنفوانها وحيويتها الشديدة . وتعتمد طريقة بليك ــ لأنه جاء بطريقة ــ على ترجمة الأحداث المعاصرة الى نسق محكم من الرموز الشعرية . وعلى الرغم مما يشوب هـذه الرموز من غيوم ومعـان مستترة ، الا انها ترمز الى أشياء خـارج العالم الباطنى للشـاعر ، ولذا استطاع بليك فى الحالات التى نجح فيها تحويل تاريخ عصره الى شعر مهيب ، ليس من الشعر الممثل للباطن . هناك آيات قليلة من « الثورة الفرنسية » ذات روح ممثلة للموضـوعات والأحداث الخارجية يتعذر الاهتداء اليها فى شعر شيللى السياسى على الاطلاق .

(**هنا استشهد سبندر بفقرة من قصيدة لبليك**) يظهر فى هذه الكتابة كل الخصـائص « الفانتازية » لتصاوير بليك . ففيها قدرة خيالية أقوى بكل تأكيد من قدرة شيللى وكيتس . ومع هـذا فتتميز الصـورة بتشخيصها الواقعى . فنحن نشعر أن بليك يكتب عن ملك حقيقى ونبلاء حقيقيين وثورة حقيقية . وبدت التخييلة الرائعة اشبه برداء ترتديه الأحداث ، وان كان بليك لم يفقد مطلقا دقته وتواضعه فى النظر الى الوقائع . فهو يتجه الى وصف الثورة الفرنسـية كما رآها من لامبيث (اسم مكتبة بكامبردج) ويشير الى اللوفر والباستيل و « نيكر » فى جنيف و « ميرابو » . ويتوهج من تخييلاته الشـعور بهيبة الأشياء حتى تكاد تفقد هويتها ، وان كانت لا تحولها الى أشباح ورؤى ذاتية . وتعرض الفقرة التى اقتبستها حلا للمأزق الرومانتيكى . والحل رؤيا على طريقة الكتاب المقدس للأحداث التى نحيا وسطها ، بعد الربط بينها وبين أعظم تغيرات فى تاريخ المـاضى . ويتمتع بليك بالأحساس التاريخى لو عنى الاحساس ــ من ناحية ــ رؤية صراعات الانسانية فى المـاضى فى جملتها وهى تعاود الظهور فى حياة الأحياء الآن ، ومنازعاتهم بطبيعة الحال ، ما يفتقر اليه بليك هو معرفة تفاصيل

الأحداث التى يصفها والتى يتنقل وسطها فى سهولة ويسر كطفل عبقرى فى عالم من المردة المخبولين . على أن هناك لحظات فى كتب بليك التنبؤية يشعر فيها المرء بملامح من الرؤى الشاعرية ربما فسرت اجداب القرن التاسع عشر ورخاءه وماديته وأمانيه ، باعتباره حقبة من الأحداث التى تجمع بين الحضارة والجلال ، كأى فصل من تاريخ الاصحاح القديم .

الشاعر الرومانتيكى منفصل عن التاريخ ، وينتهى به الأمر الى احتقاره اياه . فهو بدلا من أن يرى من خلاله ، فانه يراه سبيلا مؤديا الى « عالم وهمى موحش » ، وان كان هذا الحكم لا يعد منصفا بالنسبة لشيللى . اذ كانت ساحراته وجنياته والهته مشحونة بالحماس لتغيير المجتمع . على أن جوهر الرومانتيكية ليس الثورة . ولكنه البحث عن تجربة شاعرية خالصة . وأعنى بذلك شيئا مختلفا عن التجربة التى تتصف بالشاعرية نتيجة لاحكام التعبير عنها على خير حال بوساطة الشعر ، والتجربة الشاعرية عند الرومانتيكيين بالأحرى هى ذلك النوع من التجربة الذى يترك فى الحياة احساسا أقرب لذلك الاحساس الذى يعطيه الشعر فى الأدب . وكثيرا ما تكون هذه التجربة من التجارب التى لا يستطاع الا فيما ندر التعبير عنها بالكلمات . فهى تختبىء فى ذكريات وردزورث عن غبطته بالطبيعة عندما كان طفلا وراء الكلمات ، وتتجاوزها ، وفى سعى كيتس وراء اللذة من خلال الشعر (طعم الخوخة وعضة الحية الرقطاء والاحساس بالغموض الذى يغمر الشعراء الذين سبقوه) ، وفى بحث شيللى عن امراة شقيقة لروحه .

ان صح القول بأن الرومانتيكيين كانوا واقعيين فى مقاصدهم ، فان من الواجب الاعتراف بالتدهور الذى لحق الكثيرين منهم . وقام بعض النقاد عن وعى بتحديد كل أحداث سفاح القربى والانحراف والامراض العصابية التى ظهرت فى قصائدهم ، حتى اهتدوا الى هذه النتيجة . بينما قام نقاد آخرون باجراء عملية تحليل نفسى لوردزورث وشيللى ، بل ولكيتس . ولو أردنا معرفة اختلافاتهم ، فما علينا الا أن نذكر أعمال لفيرلين وسوينبرن وفرانسيس طومسون وكوفنترى باتمور وروزيتى على سبيل المثال . ففى شعر هؤلاء الشعراء الأخيرين ، فقرات احتوت على اشارات صريحة أو مستترة للشهوة الجنسية ،

عادة من النوع المحتشم أو من النوع المفرط فى ميوله الاستعراضية . ولا وجود لمثل هذا النزق فى التعلق بالجسد عند وردزورث وبايرون وشيللى وكيتس . وليس من شك فى وجود فقرات من الاحساس الشهوانى عند بايرون وكيتس . وعند وردزورث ، احساسات جنسية رفيعة ، تظهر بين الفينة والأخرى . وعند شيللى ، يتبين وجود تماثل عاطفى بين الروحانية واللقاء الجنسى . الدافع الجنسى اذن أمر معترف به ويتحول الى رؤى روحانية فى الشعر الرومانتيكى . وعلى ذلك فمن واجبنا اذا عثرنا على أمثلة لسفاح القربى والانحراف ، اعادة التأمل قبل استخلاص أن هذه الأشياء انعكاسات فى شعرهم لعادات حقيرة أو رغبات شريرة . ولا أعنى بذلك القول بعدم وجود دلائل مرضية عند شيللى ، ولكن ما أعنيه هو وجوب عدم استنتاجنا وجود تناظر بين ما يبدو انحرافا فى شعره وبين خصال منحرفة فى خلقه . وأعتقد أن مثل هذا التناظر لو وجد فانه سيتمثل فى صورة لا ارادية متسلطة تتكشف واضحة كما هو الحال فى أعمال سوينبرن . كلا أن الحاح شيللى (وبايرون ايضا فى هذه المسألة) فى ذكر سفاح القربى لم يكن اسقاطا لرغباتهم الشهوانية فى شعرهم ، كما انه لم يعن الدعوة للرذيلة . انها طريقة لتأكيد ما قاما به فى شعرهما من خلق لعالم مثالى لا تنطبق عليه قواعد العالم الواقعى . وفى هذا تأكيد لسيادة الروح على الجسد من خلال شعرهما ، حيث يرادف اللقاء الجثمانى لجسدى الأخ والأخت ، اللقاء الروحى بينهما . ان ما يحاول شيللى الدعوة له ليس عالما متدهورا ، بل عالما متحررا من كل ما تمليه الاخلاقيات والحياة الواقعية المعتادة . وعلى هذا فينبغى عند التحدث عن الرومانتيكيين الا يتركز الكلام على مرضهم النفسى ، وانحرافهم ، الذى يفترض كشفهم عنه فى بعض قصائدهم ، وانما على اتجاههم نحو الاخلاقيات . ليست الحركة الرومانتيكية بالحركة الدالة على « الاضمحلال » .... وان كانت تبدو غير خلقية لمن يتمسكون بالاخلاق ، لأنها تسعى لتخيل عالم لا وجود فيه للاخلاقيات فى العلاقات الشخصية بين الكائنات البشرية ، والجرائم الوحيدة جرائم عامة . وأخيرا فلقد دعت الرومانتيكية ايضا الى تحرر الروح من الجسد عن طريق الشعر ، وبدا لها ذلك أمرا يسيرا . اذ آمن الرومانتيكيون (كشيللى وبايرون وكيتس) بانه لو ركز العالم اهتمامه على الرؤى الرومانتيكية ، لاختفى كل ما يشبه المأساة الانسانية .

أكرر ما أسلفت من أن ثمة جوانب مريضة عند هؤلاء الشعراء ربما طرب نقاد معينون بالتقاطها وتصنيفها ، وان كان من غير الميسور تسمية رؤياهم الشعرية فى جملتها بالسليمة أو غير السليمة ، وبالمتدهورة أو غير المتدهورة ، فهذه الألفاظ فى غير محلها ، لأن الرومانتيكية ليست بأى حال بالمذهب الذى يمثله مثل واحد . فلا يصح القول بان الرومانتيكية تمثل اللاشعور أو الشعور على السواء . فهى بعيدة الانفصال عن السيريالية مثل بعدها عن الواقعية و « الواقعية الاجتماعية » هدفها خلق عالم مثالى اعتمادا على النشاط الخلاق للخيال . والسمة المميزة لهذا العالم هو ما فيه من اندفاع وعناد ومدى تصور الشاعر نفسه له كشىء شخصى منفصل عن الواقع الفعلى ، متسام عن الطبيعة ، أو عن السلطة الانسانية ، أو أى مذهب من الفكر المتوافق .

***

... تمثل الروح الرومانتيكية احساسا بالفراغ والانفصال عن الله والمجتمع والبحث عن احساس ليس مجرد شاعرى ولكنه يتجاوز الشاعرية ، ولا يستطاع اطلاقا التعبير عنه كاملا برساطة الكلمات . وتتطاير هذه الروح بمجرد حدوث دراية بمظاهر الأشياء الصلبة والخارجية (باعتبارها شيئا مختلفا عن الروحى والباطنى) ، أو الاحساس بالاستغراق فى أحداث الحياة اليومية أو فى غاية جمالية يمكن تبينها من خلال الشكل الذى قد يكون فى ذاته رغم كل المظاهر رومانتيكيا . وهكذا لا يتصف الرومانتيكيون أنفسهم بالرومانتيكية الا من حين لآخر ، فكيتس فى قصائده الأخيرة الى فانى براون قد رأى نفسه فى حضرة واقع أبعده عن عالم لا يهتدى فيه الى أى اكتمال الا فى الخيال . واكتشف وردزورث خلال الحروب النابليونية شعوره بالتعاطف الكامل على المشاعر المتحذلقة للصحافة الانجليزية المحافظة ، وتحولت أشعاره الى التضرع ، وبدت موضوعيته زائفة ، وفيها ادراك حق الوسائل والغايات الخاصة بالصراع ضد نابليون ، بالاضافة الى الدراية النقدية لعيوب النظام الانجليزى والسلوك الانجليزى . ولم تبد فيها سوى ملامح واهنة من الغباء . واستطاع شيللى وكولريدج تجميد روحهما الرومانتيكية ، بعد تحليهما بالمشاعر السامية السائدة . وعندما كتب تنيسون « ماريانا » و « غنائيات الأميرة » وقصائد عديدة أخرى ، على الطريقة الرومانتيكية ،حال ما حققته جماليات

هذه القصائد من نجـاح دون تأمل المتذوقين للتجربة الرومانتيكية الكامنة وراء الشعر . هذه الأشعار تتميز بصلابتها واكتمالها . فهى جواهر بدبعـة الصقل ، وان كانت رومانتيكيتها مجرد روح معينـة ووسيلة بعد استبعاد الغاية ، والقمة الراسخة فى انجـاز الشكل . لاشك أن العصر الفيكتورى بتأثير استغراقه الى حد كبير فى ماديته قد دفع الشعراء الى عدم الرضـا والانعزال عن المجتمع ، وهما أمران يؤديان الى استمرار بقاء الدافع الرومانتيكى . وفى حالة اميلى برونتى الفريدة وحدها يحس المرء بهذا الانعزال وهـذا الابتعاد عن الواقع ، وبتلك التجربة الخفية التى يتعذر التعبير عنها ، والتى تؤدى الى خلق جمال يائس فى الفراغ الرومانتيكى الفسيح .

رينيه ويليك

« معنى الرومانتيكية » فى تاريخ الأدب

١

تعرضت كلمتا « رومانتيكية » و « رومانتيكى » للهجوم زهاء وقت طويل . وفى بحث معروف (١) قال لوفجوى بطريقة مقنعة : « لقد أصبحت كلمة رومانتيكى تعنى العديد من الأشياء ، بحيث أصبحت فى ذاتها لا تعنى شيئا . فهى لم تعد قادرة على الاشارة الى أى شىء محدد » . ورأى لوفجوى لعلاج « هذا الخزى فى تاريخ الأدب والنقد » ، أن يبين « أن الرومانتيكية لا تكاد تشترك الا قليلا بين كل بلد وبلد آخر ، لأن الواقع أن هناك كثرة من الرومانتيكيات ، التى ربما اعتمدت على مركبات فكرية مختلفة » . كما سلم « بانه قد يكون هناك قاسم مشترك أعظم بينها جميعا » . ولكن لو سلمنا بصحة ذلك فينبغى أن يلاحظ أنه لم يعرض هذا العامل المشترك بصورة واضحة قط . وفضلا عن ذلك ، فيعتقد لوفجوى « أن الأفكار الرومانتيكية كانت غير متجانسة الى حد بعيد ومستقلة منطقيا ، وأحيانا متعارضة أساسا بعضها مع بعض فى متضمناتها » .

ص ١ — ٢٣ ، ص ١٤٧ — ١٧٢ من كتاب Comparative Literature (الجزء الأول) (١٩٤٩) .

(١) انظر كتاب لوفجوى On the Discrimination of Romanticisms وراجع أيضا صفحات هذا الكتاب (ص ٧٥ — ٩٠) .

فى مدى ما أعرفه ، لم يرضخ لهذا التحدى اطلاقا أولئك الذين مازالوا يعتبرون المصطلح نافعا ، فمازالوا يتحدثون عن وجود حركة رومانتيكية موحدة . ومع أن لوفجوى قد ذكر تحفظات ، وتراجع بعض الشيء أمام النظرة القديمة ، الا أن أثره قد أصبح شائعا — فيما يبدو — وبخاصة بين الباحثين الأمريكان ، بحيث نستطيع القول أن فكرته قد توطدت ورسخت . وانني أنوى أن أبين أنه لا وجود لأساس لهذه النزعة الاسمية المتطرفة ، ولا لاشتراك الحركات الرومانتيكية الأساسية فى وحدة من النظريات والفلسفات والأسلوب . كما أن هذه الأشياء بدورها تؤلف مجموعة من الأفكار ، كل منها متضمن فى الآخر .

حاولت فى موضع آخر ، الدفاع نظريا عن فكرة التقسيم الى عصور ، والمهمة التى تؤديها (٢) . واستخلصت من ذلك أنه من الضرورى الا نتصور أسماء هذه العصور كألفاظ لغوية تعنتية أو معانى ميتافزيقية ، بل كأسماء دالة على أنساق من « المعايير » التى « تسود » الأدب ، فى فترة معينة من التاريخ . وكلمة « معايير » من المصطلحات المناسبة للدلالة على الأصول والموضوعات والفلسفات والأساليب ، وغير ذلك من المصطلحات . أما كلمة « تسود » فتعنى شيوع مجموعة من المعايير يمكن مقارنتها بمجموعة أخرى سادت فى الماضى . ومن الواجب الا نتصور كلمة « يسود » بالمعنى الاحصائى ، اذ أنه من المستطاع أن نتصور موقفا استمرت المعايير القديمة تسود فيه وأمكن احتسابها ، بينما قام كتاب من ذوى الأهمية الفنية بخلق الأصول الجديدة ، أو استعمالها . ومن هنا يبدو مستحيلا لى تجنب مشكلة التقويم فى تاريخ الأدب ، مع ما قد تلقاه فيها من حرج . ولا يلزم أن يتوافر للمصطلحات الأدبية فى أى عصر القدرة على الاشارة الى شيء كائن عند المؤرخ الأدبى الحديث . ولا غبار اطلاقا على استعمال مصطلحى (الرنيسانس — النهضة) و « باروك » ، رغم أن الكلمتين قد ادخلتا على اللغة بعد قرون من الأحداث التى تشير اليها . علينا الا ننسى أن تاريخ النقد الأدبى بمصطلحاته وشعاراته يزود المؤرخ الحديث بمفاتيح هامة ، لأنه يبين مقدار الوعى الذاتى عند الفنانين أنفسهم . وربما أثر هذا التاريخ تأثيرا عميقا على ممارسة الكتابة ،

---

(٢) مقال العصور والحركات فى تاريخ الادب فى مجلة English Institute Annal (١٩٤٠) ص ٧٣ — ٩٣ — وفى كتاب The Theory of Literature بالاشتراك مع أوستين وارين وبخاصة ، ص ٢٧ وما بعدها .

وان كانت هـذه مسألة ينبغى تقريرها بعد بحث كل حالة على انفراد . فلقد مرت عصـور تميز فيها الوعى الذاتى بانحطاطه ، وهناك عصور اخرى تخلف فيها الوعى النظرى كثيرا عن الممارسـة ، بل وتصارع معهـا .

وفى حالة الرومانتيكيـة ، تتسم مشـكلة المصطلح ، وانتشاره وتوطده بتعقدها بصفة خاصة ، لأن المصطلح معاصر ، أو يكاد يكون معاصرا للظاهرة موضع الوصف . ويدل استعمال هذا المصطلح على الدراية بحدوث بعض تغيرات معينة ، وان كان لايستبعد أن تكون هذه الدراية قد وجدت بغير وجود الكلمات ، أو أن تكون هـذه الكلمات قد استحدثت قبل حدوث التغيرات الفعلية ، أى على شكل برنامج أو تعبير عن رغبة أو حث على التغيير . والموقف يختلف من بلد لآخر . على أن هـذا لن يعد بطبيعة الحال برهانا على حدوث أى اختـلافات جوهرية فى الظواهر التى تشير اليها المصطلحات .

***

(تتبع هنا وبايك التطور التاريخى لمعنى الرومانتيكية فى المـانيا وفرنسا وغيرهما من البلدان الأوربيـة فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر فبين متى وصف عمل من أعمال الأدب لأول مرة « بالرومانتيكية » ، وما هى أعمال الأدب التى وصفت بهـذا الاسم ، ومتى ظهر التباين بين « كلاسيكى ورومانتيكى » ، ومتى أشار أحد الكتاب المعاصرين الى نفسه لأول مرة باسم رومانتيكى ، ومتى استعمل مصطلح رومانتيكية لأول مرة فى هذه البلدان) .

أرجأنا الى الخاتمـة الكـلام عن القصـة الانجليزية التى مرت بتطور غير عادى . بعد وارتون ، بدأت فى انجلترا دراسـة مستفيضة للرومانسات الوسيطة و « الرويات الرومانتيكية » . بيد أنه لا وجود لأى مثل دال على الكلام عن الكلاسيكية والرومانتيكية جنبا الى جنب ، أو على أيـة دراية بامـكان تسمية الأدب الجـديد الذى اسـتهل « الحكايات الغنائية » بالرومانتيكى . ووصف سكوت فى الطبعة التى نشرها لسيرتريسترام روايته بانها أول رومانس كلاسيكى انجليزى . ويعد مقال جون فورستر عن استعمال صفة رومانتيكى (*) مجرد حديث

(*) On the Application of the Epithet Romantic

(+) Lyrical Ballads

عادى عن العلاقة بين الخيال والحكم ، وان كان قد خلا من أية اشارة الى أى أصل أدبى خلاف رومانسات الفروسية .

ظهرت التفرقـة بين كلاسيكى وورمانتيكى لأول مرة فى انجلترا فى محـاضرات كولريدج التى ألقاها سنة ١٨١١ ، وهى متأثرة بكل وضوح بشليجل . اذ كانت التفرقة مرتبطـة بالتفرقـة بين الكيـان العضوى والتكوين الآلى ، وبين خصائص التصوير وخصائص النحت، مما يدل على شـدة التمسك بالعبارات التى وضعها شليجل (٣) .. على أن هذه المحـاضرات لم تنشر حينئذ . وهكذا لم تنتشر التفرقـة فى انجلترا الا عن طريق مدام دى ستايل . فبفضلها عرف شليجل وزيزموندى فى انجلترا ، ونشر « عن الألمـان » لأول مرة فى انجلترا وظهرت معه فى نفس الوقت تقريبا ترجمـة انجليزية للكتاب . وأعاد مقالا لسير جيمس ماكنتوش ووليم تايلور — من نورويش — ذكر التفرقة بين الكلاسيكى والرومانتيكى ، وتحدث تايلور عن شليجل ، واعترف بدين مدام دى ستايل له (٤) ، وصحب شليجل مدام دى ستايل الى انجلترا سنة ١٨١٤ ، ولاقت الترجمة الفرنسية للمحاضرات فى المجلة الفصلية (٥) ترحيبا وتنويها رقيقا . ونشر (١٨١٥) جون بلاك ، وهو صحفى من ادنبره ترجمته الانجليزية ، ولاقى هـذا الكتاب أيضا ترحابا

---

(٣) انظر الى Shakespearean Criticism لكولريدج ، جمعها تومـاس ريزور (الجـزء الأول ١٩٦ — ١٩٨) ، والجـزء الثـانى (٢٦٥) ، والى Miscelanous Criticism من جمع توماس ريزور أيضا (١٩٣٦) ص ٧ ، ص ١٤٨ . وذكر كولريدج نفسـه بانه تلقى نسخـة من محـاضرات شـليجل فى ١٢ ديسمبر ١٨١١ — راجع رسائل كولريدج غير المشـهورة ، نشرها الايرل جريجز (لندن ١٩٣٢) الجزء الثانى ٦١ — ٦٧ . ومخطوطة لهنرى كراب روبنسون (نحو ١٨٠٣) ، وتحليل كانط للجمال ، وهو موجود الآن فى مكتبـة وليم بلندن ، ويحتوى على التفرقـة بين كلاسـيكى وورمانيكى . راجـع أيضـا ص ١٥٨ من كتـابى Immanuel Kant in England (١٩٣١) .

(٤) ص ١٩٨ — ٢٣٨ من مجـلة Edinburgh Review المجـلد الثانى والعشرون (أكتوبر سنة ١٨١٣) وكذلك مجلة Monthly Review المجلد الثانى والسبعون (١٨١٣) ص ٤٢١ — ٤٢٦ ، والمجلد الثالث والسبعون (١٨١٤) ص ٦٣ — ٦٨ ، ص ٣٥٢ — ٣٦٥ ، ويلتفت بوجه خاص لصفحة ٣٦٤ .

(٥) ص ٣٥٥ — ٤٠٩ من مجلة Quarterly Review (المجلد العشرون) فى يناير ١٨١٤ ، وأنا لا أعرف المؤلف ، فهو لم يذكر ضمن قائمـة كتاب Gentleman's Magazines (١٨٤٤) أو فى معال جراهـام : Tory **Criticism** فى Quarterly Review (١٩٢١) .

عظيما ، واعادت بعض المقالات ذكر تفرقة شليجل ، مع الافاضة ، كمقال هازليت على سبيل المثال (٦) . واستفاد هازليت بتفرقة شليجل ، وبارائه التى أبداها عن جوانب عديدة من شكسبير ، كما استشهد بها . وكذلك فعل ناثان دريك فى كتابه عن شكسبير (١٨١٧) وسكوت أيضا فى مقال عن الدراما (١٨١٩) وفى المجلة الأدبية : « أولير » (١٨٢٠) ، التى احتوت على ترجمة لمقال شليجل القديم عن روميو وجولييت . ولا داعى لتكرار التنويه بمدى استفادة كولريدج بشليجل فى محاضراته التى ألقاها بعد نشر الترجمة الانجليزية .

يبدو ان الانطباع السائد عن قلة الدراية بالتفرقة بين الكلاسيكية والرومانتيكية فى انجلترا غير صحيح (٧) . فلقد نوقش هذا الاختلاف فى مقال عن الشعر (١٨١٩) لتوماس كامبل ، وان كان كامبل قد رأى دفاع شليجل عن ابتعاد شكسبير عن المألوف على الطريقة الرومانتيكية ، شديد النزوع نحو الرومانتيكية فى نظرته . واثنى سيرادجرتون بريدجيس (*) ثناء ملحوظا على الشعر الرومانتيكى الوسيط ، وما انتقل منه الى تاسو وأروستو ، وفيه تباين مع الشعر الكلاسيكى المجرد فى القرن الثامن عشر (٨) . ونحن لا نعثر على أكثر من استعمالات عملية قليلة لهذين المصطلحين فى ذلك العهد . اذ يقول صموئيل سنجر فى مقدمته لكتاب مارلو (*) أن موسيوس أكثر كلاسيكية، أما هانت فأكثر رومانتيكية « ودافع عن المغالاة عند مارلو التى ربما اثارت سخرية النقاد الفرنسيين » اما هنا فقد ولى عهدها ، والفضل للألمان وللأخوين شليجل على رأسهم : اذ بدأت تسيطر علينا طريقة فلسفية أصح فى الحكم (٩) وحاول دى كوينسى (١٨٣٥) معتمدا على

---

(٦) Edinburgh Magazine فى فبراير ١٨١٦ ، وأعيد نشره فى الأعمال الكامله الجزء السادس عشر ص ٥٧ — ٩٩ .

(٧) هناك أمثلة أخرى فى كتاب هربرت وايزينجر English Treatment of the Classical & Romantic Problem الجزء السابع (١٩٤٦) ص ٤٧٧ — ٤٨٨ .

(*) كتاب Gnomica and Sylvan

(٨) العددان الصادران فى ٢٠ ابريل سنة ١٨١٩ ، ٢٣ أكتوبر سنة ١٨١٨ .

(*) فى Hero & Leander

(٩) لندن سنة ١٨٢١ ، ص ٥٧ من المقدمة .

بيان القسمة الثنائية ، محاولة أكثر أحكاما وأصالة ، بان ركز على دور المسيحية واختلاف النظرة الى الموت ، وان كانت حتى كل هـذه الآراء مستمدة من الألمـان (١٠) .

على ان علينا أن نؤكد أن أحدا من الشعراء الانجليز لم يعترف بأنه من الرومانتيكيين ، أو يدرك الصلة بين هـذه المساجلات وبين عصره وبلده .

(واشـار ويليك هنا الى انه رغم معرفـة كولريدج وهـازليت وبايرون على سبيل المثال بمحاضرات شليجل ، الا أنهم لم يظهروا أى وعى بأنفسهم « كرومانتيكيين » وجاء الاستعمال الفعلى لكلمة رومانتيكى للدلالة على الأدب الانجليزى فى بدايـة القرن التاسـع عشر متأخرا ، وكذلك المصطلحات الانجليزية : a romantic أو romanticist أو romanticism ، وحتى حينئذ كان يجىء ذكر هـذه الكلمـات فى معرض الكلام عن الأدب الأوربى . وهناك استثناءات قليلة ــ انظر ص ١٦ من مقـال ويليك ــ وان كان الجـانب الأكبر من الدلائل يبين أن) :

من غير المستطاع التوفيق بين تاريخ الكلمة وبدء استعمالها ، وبين استعمالات المؤرخ الحديث الذى يرى نفسه مضطرا الى اتباع معـالم محددة فى تاريخه ، لا تستند الى مبررات من الأحوال الفعلية للمراجع الأدبية موضع البحث . فلقد حدثت التغيرات الكبرى مستقلة عن تقديم هذين المصطلحين ، اما قبلهما أو بعدهما ، ولم تحدث فى نفس الوقت الا فيما ندر .

ومن ناحية أخرى ، يبدو لى الاستدلال المـألوف المستخلص من فحص تاريخ الكلمتين ، بانهما قد استعملتا للدلالة على معنيين متعارضين ، مبالغ فيه ... وعلى الجملة ، فلم يكن هنـاك فى الواقع أية اساءة لفهم معنى « الرومانتيكية » كصفة جديدة للشعر المتعارض مع شعر الكلاسيكية الجديدة ، والمستلهم والمؤلف على غرار العصـور الوسطى وعصر النهضة ...

---

(١٠) هنـاك مناقشـة وافيـة فى طبعـة سكوت لسويفت وظهـرت فى مجـلة Edniburgh Review فى سبتمبر ١٨١٦ .
انظـر Contributions to Edinbugh Review
الطبعة الثانية ــ لندن ١٨٤٦ ــ الجزء الأول ــ ١٥٨ ــ ١٦٠ .

ينبغى الا تحدث أية مغالاة فى استعمال كلمتى رومانتيكى ورومانتيكية ... وأدرك الكتاب الانجليز بوضوح منذ أمد بعيد وجود حركة تتجه الى رفض المذاهب النقدية للقرن الثامن عشر ، وأساليبه فى ممارسة الشعر . ولهذه الحركة وحدة ، ونظائر فى القارة الأوربية، وبخاصة فى المانيا . وبغير كلمة « رومانتيكية » ، يمكننا تتبع ما حدث فى عهد قصير من انتقال من العصور الأقدم لتاريخ الشعر الانجليزى كتاريخ لتقدم مطرد من وولر ودنهام الى درايدن وبوب (واستيمر هذا الرأى متبعا فى كتاب حياة الشعر لجونسون) الى النظرة المعارضة لسونى (١٨٠٧) ، وفيها وصف العهد الذى انقضى من أيام دريدان الى بوب بانه العصر المظلم فى الشعر الانجليزى . وبدأ الاصلاح بطومسون والأخوين وارتون (جوزيف ونوماس) وكانت نقطة التحول هى مختارات التراث (*) لبيرسى أعظم حدث أدبى فى الحقبة المذكورة . وبعد ذلك بأمد قصير ، ظهر لنا فى كتاب وليمة الشعراء (**) من صنع لى هانت (١٨١٤) الراى القائل بان وردزورث كان « قادرا على اتخاذ الصدارة فى عصر عظيم جديد من الشعر . والواقع اننى لا انكر انه كذلك بالفعل ، أى أعظم شاعر فى الحاضر » . وفى حاشية وردزورث لطبعة ١٨١٠ من قصائده ، تكررت مرة أخرى الاشادة بدور « كتاب مختارات التراث » « لبيرسى » فقد ساعد على تحرير شعر العصر تحريرا مطلقا . وفى سنة ١٨١٦ ، اعترف لورد جفرى « بهبوط روح عهد الملكة آن تدريجيا عن المكانة السامية التى تمتعت بها بلا منافس جانبا كبيرا من القرن » واعترف اللورد جيفرى برد الثورة الحالية فى الأدب الى « الثورة الفرنسية وعبقرية بيرك وتأثير الأدب الجديد فى المانيا الذى يعد بكل وضوح أصل مدرسة « شعراء البحيرات » (١١) فى الأدب . وفى كتاب ناثان وربك عن شكسبير (١٨١٧) اعترف بدور اعادة احياء الشعر الاليزابثى » وقال : « لقد ارتد العديد من شعرائنا بقدر كبير الى المدرسة القديمة » . وفى محاضرات هازليت عن الشعراء الانجليز (١٨١٨) جرى حديث واضح عن العصر الجديد الذى ساده

(*) Reliques

(**) Feast of the Poets

(١١) عرض لطبعة سكوت لسويفت فى مجلة Edinburgh Review فى سبتمبر ١٨١٦ . انظر الى مقالات فى مجلة ادنبرة الجزء الأول — الطبعة الثانية بلندن ص ١٥٨ — ١٦١ .

وردزورث ، وعن مصـــادره المـأخوذة عن الثورة الفرنسية والأدب الألمـــانى ، ومعارضته للقواعد الآلية عند اتباع بوب والمدرسة الفرنسية القديمة فى الشعر . وأدرك مقال فى « مجلة بلاكوود » العلاقـــة بين ما حدث من تغير عظيم فى روح الشعر الانجليزى وبين اعادة الاحيـــاء الاليزابثى « على كل بلد الرجوع الى روحها القديمة . ولا اختـــلاف بين الروح الحية الخلاقة فى الأدب وبين روحه القومية » . ورجع سكوت الى شليجل على نطـــاق واسع ، ووصف التغيرات الكبرى « بانها قلب للأسس رأسا على عقب » ، وترجع الى الألمـــان ، ودعت اليها الحاجـــة بعد استهلاك الأنماط الفرنسية . وأوضح كارلايل صراحـــة فى مقدمته للمختارات من لودفيج تيك التماثل بين الانجليز والألمـــان :

« من غير المستطاع أيضا القول بان التغير قد بدا بشـللر وجوته ، لأنه تغير لم ينشـــأ عند أفراد فحسب ، وانما فى الأحوال العالميـــة ، ولا يخص ألمـــانيا وحدها ، ولكنه يخص أوربا . وعلى سبيل المثـــال من ذا الذى لم يرفع فى الثلاثين السنة الأخيرة صـــوته بين ظهرانينا جهيرا عاليا فى الثناء على شكسبير والطبيعة ، ولم يقدح فى الذوق الفرنسى والفلسفة الفرنسية ؟ من ذا الذى لم يسمع عن أمجـــاد الأدب الانجليزى العريق وخصب عصر الملـــكة اليزابث وجدب عصر الملـــكة آن ، ولم يتساءل عن مدى تمتع بوب بالشاعرية ؟ وبزغت روح مماثلة فى فرنسا ذاتها بعد ان كان هـــذا البلد قد أوصد أبوابه فى وجه كل تأثير خارجى ، وبدات الشكوك تثار حول كورنى و (الوحدات الثلاث) . والظاهر أن ما يحدث هو نفس ما حدث فى المـــانيا .. مع اختلاف وهو ان الثورة الدائـــرة الآن فى انجلترا ، والمبتدئة فى فرنســـا قد قاربت فى المـــانيا الاكتمال » (١٤) .

كل هـــذا صحيح الى حد كبير ، بل ويصـــلح للتطبيق حتى على العهد الحاضر ، واخطأ الشكاك المحدثون بتناسيه .

---

(١٢) مجلة Blackwood's Magazine السنة الرابعة

(١٣) فى مقـــال عن الدراما نشرت فى الموســـوعة البريطـــانية الجزء الثـــالث (١٨١٩) ــ وفى Miscellaneous Prose Works ادنبرة (١٨٣٤) الجزء السادس ص ٣٨٠ .

(١٤) ص ٢٤٦ فى German Romance (لندن ١٨٩٠) . Miscellaneous ــ الجـــزء الأول تحت عنـــوان

واشاد سكوت أيضا فى فصل من فصول مراجعاته (*) بدور بيرسى والألمان فى اعادة الاحياء .

« بدأ منذ عهد سحيق يرجع الى سنة ١٧٨٨ ادخال نوع جديد من الأدب فى البلاد ... حينئذ سمع عن المانيا لأول مرة كمصدر لأسلوب فى الشعر والأدب أقرب شبها بالشعر والأدب الانجليزيين منه بالمدارس الفرنسية والاسبانية والايطالية » .

وتحدث سكوت عن محاضرة لهنرى ماكنزى عرف فيها المستمعون « انتماء الذوق الذى كان يتحكم فى طريقة التأليف فى المانيا الى نوع متآلف تقريبا مع الانجليز كلغتهم » . وتعلم سكوت الألمانية من الدكتور فبليش الذى قام فيما بعد بشرح كانط بالانجليزية . غير انه ، وتمشيا مع ما ذكره سكوت كان م.ج لويس هو أول من حاول ادخال شيء شبيه بالذوق الألمانى فى التأليف الانجليزى (١٥) .

لا يستبعد ان يكون أكثر هذه الأقوال ذيوعا بين القراء هو ما قاله ماكولى عند عرضه لكتاب « حياة بايرون » لمور . ووصف فى هذا الكتاب العصر ما بين ١٧٥٠ ، ١٧٨٠ بأنه « أكثر أجزاء تاريخنا الأدبى انارة للأسف » . وارجع التغير بوجه خاص الى اعادة احياء شكسبير والحكايات الغنائية وتزييفات شاترتون وكاوبر . واشيد بوجه خاص ببايرون وسكوت ، وأهم من ذلك ، فقد أدرك ماكولى :

« على الرغم من ازدراء بايرون الدائم للمستر وردزورث ، الا انه قد قام — ربما دون أن يشعر — بدور الوسيط فى تعريف المستر وردزورث للجموع الغفيرة .. وأنشأ اللورد بايرون ما يصح وصفه « بمدرسة البحيرات » فى الاغراب وما قاله المستر وردزورث بلغة الأبراج العاجية ، قاله اللورد بايرون بلغة أبناء الدنيا » (١٦) .

(★) Essays on Imitations of the Ancient Ballads

(١٥) فى طبعة جديدة لكتاب Ministrelsy of the Scottich Border (١٨٣٠) تحت اشراف هندرسون (نيويورك ١٩٣١) . انظر ص ٥٣٥ — ٥٦٥ ، وبخاصة ص ٥٤٩ ، ٥٥٠ فيما يتعلق بفيليش انظر الى كتابى Kant in England (١٩٣١) ص ١١ — ١٥ .

(١٦) عدد يونيو ١٨٣١ من مجلة Edinburgh Magazine أعيد طبعها فى Critical & Historical Essays (طبعة Everyman) الجزء الثانى (٦٣٤ — ٦٣٥) .

وهكذا يكون ماكولى قد اعترف بوجود وحدة للحركة الرومانتيكية الانجليزية قبل أن يكتشف اسما لها .

ووصف جيمس مونتجومرى فى محاضراته عن الأدب العام (١٨٣٣) العصر الذى أعقب كاوبر بالعصر الثالث للأدب الحديث ، وأطلق على سوثى ووردزورث وكولريدج اسم « الرواد الثلاثة للأسلوب القائم فى الأدب الانجليزى ، أن لم يصح وصفهم بمؤسسيه بصفة مطلقة » .

ظهرت اجرأ صياغة لتعريف النظرة الجديدة عند سونى أيضا فى « معالم التقدم فى الشعر الانجليزى من تشوسر الى كاوبر (١٨٣٣) » ووصف هناك عصر ما بين درايدن وبوب بانه اسوأ عصر للشعر الانجليزى » . « اذ كان عصر بوب عصر الجواهر الزائفة فى الشعر » . و « اذا كان بوب قد أغلق الباب فى وجه الشعر ، فان كاوبر قد أعاد فتحه » . ومن المستطاع مصادفة نفس النظرة ، مع التعبير عنها فى حدة أقل ، بعد أن ازداد شيوعها حتى فى المراجع العامة مثل كتاب تاريخ اللغة والأدب الانجليزى (١٨٣٦) وفى كتابات دى كوينسى وفى كتاب « الروح الجديدة للعصر » لهورن (١٨٤٤) .

لم يستخدم أى كتاب من هذه الكتب اسم « الرومانتيكية » ، وان كانت كلها قد عرفتنا عن عصر جديد من الشعر له أسلوب جديد متعارض مع أسلوب بوب ، ويختلف التركيز على الأمثلة ، واختيارها ، وان كانوا قد اتفقوا جميعا على القول بأن التأثير الألمانى وأعادة احياء الحكايات الغنائية والاليزابثيين والثورة الفرنسية ، كانت المؤثرات الحاسمة التى أحدثت التغير . ومجد كل من طومسون وبيرنز وكاوبر وجراى وكولنز وتشاترتون بوصفهم روادا ، وبيرسى والأخوين وارتون (جوزيف وتوماس)بوصفهم طليعة هذه الحركة . واعترف بالثالوث وردزورث وكولريدج وسوثى كمؤسسين . وبمرور الزمن ، أضيف بايرون وشيللى وكيتس بالرغم من حقيقة نبذ هذه الجماعة الجديدة من الشعراء للأسلوب القديم لأسباب سياسية . وغنى عن البيان أن كل ما فعلته أمثال كتب « فيلبس وبيرس » هو أنها قد عرضت بطريقة منهجية المستحدثات التى أدخلها المعاصرون ، بل والأنصار الفعليون للعصر الجديد من الشعر .

فى اعتقادى أن جوهر هذا العرض العام مازال صحيحا . ويبدو لى أن من دلائل النظرة الاسمية غير المقبولة ، رفض هذا الرأى رفضا كاملا ، والاشتراك مع رونالد . س. كرين فى القول « بأن كل كلام عن الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية فى القرن الثامن عشر من قبيل الخرافات » (١٧) . ولا يظهر أن جورج شيربورن قد حقق الكثير عندما تجنب استخدام المصطلح فى الخلاصة الممتازة التى عرض فيها ما أصبح يسمى بوجه عام بالنزعات الرومانتيكية فى القرن الثامن عشر . اذ أنه قد واجه نفس المشكلات والحقائق بكل وضوح (١٨) .

بطبيعة الحال ، يتحتم الاعتراف بخطأ الكثير من دقائق كتابى « فيلبس » و « بيرز » ، وعدم مسايرته للعصر . وأدت النظرة الجديدة الى نظرية الكلاسيكيين الجدد والتقدير المستحدث لشعر القرن الثامن عشر — وبخاصة بوب — الى عكس لأحكام القيم المتضمنة فى النظرات الأقدم . وكثيرا ما تعرض المساجلات الرومانتيكية صورة مشوهة تشويها كاملا للنظرية الكلاسيكية الجديدة . والظاهر أن بعض المحدثين من مؤرخى الأدب قد أساءوا فهم ما قصده القرن الثامن عشر بمصطلحات جوهرية مثل « عقل » و « طبيعة » و « محاكاة » . وأظهرت الأبحاث أن اعادة احياء الاليزابثيين والعصر الوسيط والأدب الشعبى قد بدأ فى عهد قبل العهد الذى زعموه . وكانت الاعتراضات على المحاكاة المنحطة للكلاسيكيات ، والتشبث الدقيق بالقواعد أمرا مألوفا فى النقد الانجليزى ، حتى فى القرن السابع عشر ، كما كان العديد من الأفكار الرومانتيكية المزعومة عن دور العبقرية والخيال مقبولة الى أكبر حد عند أساطين النقاد الكلاسيكيين الجدد . وأيدت الكثير من الأدلة القول بأن كثيرين من رواد الرومانتيكية ككولنز والأخوين وارتون وبيرسى ويونج وهيرد قد اشتركوا فى مسلمات عصرهم ، واعتنقوا الكثير من المعتقدات الأساسية فى النقد الكلاسيكى الجديد ، ويتعذر تسميتهم بالثوريين أو « المتمردين » .

نحن نسلم بالكثير من هذه الانتقادات والتصحيحات التى تعرضت لها النظر الأقدم . وربما انحزنا الى الكلاسيكيين الجدد المحدثين الذين

---

(١٧) انظر Phillogical Quarterly المجلد الثانى والعشرون (١٩٤٣) — ص ١٤٣ . ففيها عرض لمقال لكيرتس براوفورد وستوارت جرى براون

(١٨) انظر الى ص ٩٧١ من كتاب A Literary History of England (تحت اشراف باو (A.C. Bough) ١٩٤٨ .

أسفوا لما لحق مذهبهم من انحلال، وابتذال بتأثير الحركة الرومانتيكية. وينبغى الاعتراف أيضا بان محاولات تصيد العناصر الرومانتيكية فى القرن الثامن عشر قد أصبحت لعبة مملة . فلقد حاول — بكثير من الثقة — كتاب مثل « الشعر الانجليزى فى القرن الثامن عشر » (١٨٢٤) اثبات وجود أشعار رومانتيكية عند بوب ، وأخبرنا باتريدج أن قرابة خمس مجموع أبيات (الويزا الى ابيلار) اما رومانتيكية فى ذاتها بما لا يدع مجالا للشك أو رومانتيكية صريحة فى اتجاهها . وانتقى أبياتا من « الصوف » « لداير » ووصفها بالرومانتيكية . وثمة أبحاث ألمانية عديدة قسمت نقاد أو شعراء القرن الثامن عشر الى نصفين : نصف كلاسيكى زائف شرير ، ونصف رومانتيكى فاضل (١٩) .

لم يدع أحد اطلاقا أن رواد الرومانتيكية كانوا على دراية بأنهم رواد ، وان كانت تمهيداتهم للنظرات والأساليب الرومانتيكية بالغة الأهمية ، حتى وان أمكن بيان حاجة افصاحاتهم ، اذا نظر اليها فى سياقها الكلى الى تفسير مختلف ، وبانها كانت مقبولة من وجهة نظر « الكلاسيكية الجديدة » . وكل ما حدث هو تشبث عصر متأخر بفقرات معينة عند يونج أو هورد أو وارتون لم تكن مقصودة عندهم . ومن حق أى عصر جديد ان ينقب فيما تركه الأقدمون ، بل وانتزاع فقرات من مضمونها . ومن المستطاع اثبات ان نظرية هورد كلها كانت كلاسيكية جديدة ، وهو ما فعله هيوت تروبريدج (٢٠) . ولكن من ناحية تبشيرها بعصر جديد ، فان فقرات قليلة لاغير من « رسائل فى الفروسية والرومانس » هى التى يعتد بها ، كقول هورد بضرورة قراءة الـ Fairie Queen ، ونقدها باعتبارها قوطية وليست كلاسيكية ، ودفاعه عن تميز الأساليب القوطية والرويات القوطية على الكلاسيكية . ويعتمد برهان الاعتراض على وجود الرومانتيكية فى القرن الثامن عشر على التحامل والاعتقاد بأن معيار الحكم هو مؤلفات الكاتب فى جملتها ، بينما تتبع فى الأمثلة العديدة التى تظهر باستمرار لتبين أنه يمكن اكتشاف أفكار رومانتيكية مختلفة فى القرن السابع عشر أو قبل ذلك.

---

(١٩) انظر الى كتاب انفاندر Pseudo Klassizitiches und Romantishes in Thomsons Seasons (لايبزج ١٩٣٠) .
وكذلك الى زبجين كريسيانى : Samuel Johnson als Kritiker im Lichte von Pseudo Klassizimus und Romantik. (لايبزج ١٩٣١) .

(٢٠) الاسقف هورد A Reinterpretation ص ٤٥٠ — ٤٦٥ (١٩٤٣) .

الطريقة المضـــادة ــ أى النظرة الذرية التى تتجــاهل مســألة تركيز الاهتمام على وضع المثل فى النسق فى جملته والشيوع . ولقد أتبعت الطريقتان على السواء بالتناوب .

الظاهر أن أفضل مخرج هو القول بان دارس الأدب « الكلاسيكى الجديد » محق فى رفضه دراسة كل شخصية وفكرة على أنها مجرد تمهيد للرومانتيكية ولاشىء غير ذلك . وان كان من الواجب الا نعتقد أن هذا الرفض مساو لفكرة الاعداد لعصر جديد . ومن المستطاع أيضا دراســة العصر الجديد من ناحيــة ما بقى فيــه من معايير كلاسيــكية جديدة (٢١) ، وهى وجهة نظر قد تثبت مساعدتها على التنور ، وان تعذر اعتبــار النظرتين متساويتين فى الأهميــة . فالزمــان ينطلق فى اتجاه ، والبشر يهتم لسبب ما بالأصول أكثر من الاهتمام بالرواسب الباقيــة . ولنضرب لذلك مثــلا : فلو لم يكن هنـــاك اعــدادات وارهاصات وتيارات خفيــة فى القرن الثامن عشر يســتطاع تسميتها بالسابقة للرومانتيكية ، سيتحتم علينا ــ فيما يحتمل ــ افتراض سقوط وردزورث وكولريدج من السماء ، والاعتقاد باتصــاف العصر الكلاسيكى الجديد بصلابته ووحدته وتماسكه وخلوه من أى تشويش ، على نحو لم يعرف عن أى عصر ، لا من قبل ، ولا من بعد .

وعرض نورثروب فراى حلا وسطا هاما (٢٢) . اذ اثبت أن النصف الأول من القرن الثامن عشر كان عصرا جديدا ، لا صلة بينه وبين عصر العقل . انه عصر كولينز وبيرسى وجراى وكاوبر وسمارت وتشاترتون وبيرنز وأوشيان والأخوين وارتون وبليك . والفيلسوف الرئيسى لهذا العصر هو بركلى ، أما أبرز كتابه فهو ســتيرن ، وانتهى الى القــول بان النقاد قد عاملوا عصر بليك معاملة بعيدة عن الانصاف ، فقد نزعوا الى الاعتقاد بانه لا يزيد عن مجرد مرحلة انتقال ، لم يزد دور شعرائه عن القيام برد فعل ضــد بوب ، أو التمهيد لوردزورث » وتجــاهل المستر فراى لسوء الحظ أن من ساد فلسفة العصر هو هيوم وليس

(★) Letters on Chivalry & Romance

(٢١) ذكر هذه الفكرة لويس لاندا فى مجلة Philological Quarterly المجلــد الثــانى والعشرون (١٩٤٣) ص ١٤٧ . انظــر أيضــا La Classicisme de romantiques تأليف بيير مورو (باريس ١٩٣٢) .

(٢٢) فى كتاب : Fearful Symmetry : A Study of William Blake (١٩٤٧) . راجع بوجه خاص ص ١٦٧ .

بركلي . كما أن الدكتور جونسون كان حينئذ مازال يتمتع بالحياة والشهرة . نعم لم يكن بليك معروفا على الاطلاق في عصره ، وليس من شك في اننا نصادف عند توماس وارتون اعترافا بالمعايير الكلاسيكية وتقديرا بعيدا عن الجموح للروح القوطية ، لسموها وسحرها . فلقد اتبع وارتون منهجين في الشعر ، واتبعهما بكل وضوح دون أي شعور بالتناقض (٢٣) . على أن التناقض كان كامنا في الموقف بحذافيره ، ومن الصعب ادراك وجوه الاعتراض على تسميته « بالعصر السابق للرومانتيكية » . فمن المستطاع أن ندرك أن العصر كان ينبه الى تقوية هذه الميول المشتتة ، والى لم شملها ، وأصبح بعض الكتاب ذوى وجوه متعددة . وهكذا فاذا نظر اليهم بمنظار عصر متأخر أمكن وصفهم بكتاب ما قبل الرومانتيكية . من الميسور لنا — فيما يبدو — الاستمرار في استعمال مصطلحي « ما قبل الرومانتيكية » و « الرومانتيكية » ، فالعصور التي يسودها مذهب من الأفكار والممارسات الشعرية ، تسبقها طلائع مبشرة بها في الأجيال السابقة . وعلى الرغم من أن مصطلحي « رومانتيكي » و « رومانتيكية » قد تأخرا في الظهور : الا أنهما كانا مفهومين في سائر الأنحاء بنفس المعنى على وجه التقريب ، ومازالا نافعين كمصطلحين دالين على نوع الأدب الذي صدر بعد الكلاسيكية الجديدة .

٢

لو تأملنا خصائص الأدب الفعلي الذي أسمى نفسه ، أو سمى بالرومانتيكي ... فاننا سنرى ... حدوث اختلاف عن الكلاسيكية الجديدة في القرن الثامن عشر في تصورات الشعر وفي الخيال الشاعري من حيث طبيعته وفاعليته وفي تصور الطبيعة وعلاقتها بالانسان ، ومن ناحية أساسية في الأسلوب الشاعري ، نتيجة لاستخدام التخييلات والرمزية والأسطورة على نحو ظاهر الاختلاف عن الطريقة المستعملة في الكلاسيكية الجديدة . من الميسور تدعيم هذه النتيجة أو تحويرها ، اذا تركز الانتباه على عناصر أخرى كثيرا ما تكون موضع مناقشة : الذاتية والافتتان بالقرون الوسطى والفولكلور ... الخ . وان كانت

---

(٢٣) ثمة مناقشة أوفى في كتابي Rise of English Literary History (١٩٤١) ، وعلى الأخص صفحة ١٨٥ — ١٨٦ .

المعايير الثلاثة التالية ينبغى أن تكون مقنعة ، لأن كلا منها قد تركز على ناحية من نواحى ممارسة الأدب : الخيال بالنسبة لنظرة الشعر ، والطبيعة بالنسبة للنظرة الى العالم ، والرمز والأسطورة بالنسبة للأسلوب الشعرى .

(انتقل ويليك بعد ذلك الى تطبيق هذه المعايير على أدب المانيا وفرنسا . وبدا له الأدب الألمانى أوضح مثل مؤيد له . كما بدت له « الحركة الانتخابية (*) الكاملة » فى فرنسا ، التى تغذت من جانب على المصادر الألمانية .... شديدة التأييد لمذهبنا) .

.... تتألف من عظماء شعراء الحركة الرومانتيكية الانجليزية مجموعة متماسكة الى درجة لا بأس بها اعتمادا على الاشتراك فى النظرة الى الشعر ، واتباع نفس النظرة الى الخيال ونفس النظرة الى الطبيعة والعقل . وهم يشتركون أيضا فى الأسلوب الشعرى والتخييلة ، والرمزية والأسطورة ، ويختلفون فى هذه الناحية عن كل ما سبق ممارسته فى القرن الثامن عشر . وبدا اتجاههم فى نظر معاصريهم غامضا لا يكاد يفهم .

والتقارب فى النظر الى الخيال بين الشعراء الرومانتيكيين الانجليز لايكاد يحتاج الى أى برهان . فبليك يرى الطبيعة برمتها مرادفة « للخيال ذاته » ، لأن اسمى ما نهدف اليه هو :

رؤية العالم فى ذرة من الرمال
والسماء فى أية زهرة برية
وادراك اللامتناهى فى كف يدك
والأبدية فى ساعة من الساعات

وهكذا لم يعد الخيال مجرد قدرة على الرؤية ، وشىء بين بين ، بين الحس والعقل ، كما كان الحال عند ارسطو أو اديسون ، كما انه لم يعد يعنى حتى قدرة الشاعر على الاختراع ، الذى تصوره هيوم وعدد كبير من أصحاب النظريات فى القرن الثامن عشر كقدرة على « الجمع بين الحس الفطرى وبين ملكة احداث التداعى وملكة

(*) Eclecticism

التصور » (٢٤) ولكنه بدا قدرة خلاقة يستطيع العقل اعتمادا عليها « استبصار الواقع وادراك الطبيعة كرمز لشيء كامن وراءها أو بداخلها ، لايدرك عادة (٢٥) » وهكذا يعد الخيـال أساس رفض بليك لصـورة العالم الآلية ، وأساس نظرية مثالية فى المعرفة .

ضياء الشمس عندما تنشره

يعتمد بهاؤه على من يدركه

كما بدا بطبيعة الحال أساسا لجماليات فى تبرير الفن ، والنوع الذى عرف به فى الفن . وتبرر مثل هـذه النظرة للخيال تبريرا كافيا ضرورة الأسطورة والمجاز والرمز كأداة لها .

فكرة الخيال عند وردزورث مماثلة لذلك من أساسها ، وان كان قد أكثر من الرجوع الى نظريات القرن الثامن عشر ، ووقف موقفـا وسطا من النزعة الطبيعية (الطبيعانية) . ومع هـذا فمن غير المستطاع تفسير وردزورث تفسيرا كاملا على طريقة هارتلى . فالخيـال عنده « خلاق » واستبصار لطبيعة الواقع . وبذا يعد المبرر الأساسى للفن . وبذلك أصبح الشاعر روحا حية « تلمح حياة الأشياء » والخيال اداة للمعرفة قادرة على تحوير الأشياء والرؤية من خلالها ، حتى ولو لم تكن أكثر من « زهور وضيعة » أو حمـار ذليل أو صبى أبله ، أو مجرد الطفل « النبى القادر على الرؤية المباركة » .

وتدور « المقدمة » بأسرها حول تاريخ خيال الشاعر الذى وصفه فى فقرة متوسطة من الكتاب الأخير :

اسم آخر للقـدرة المطلقـة
ولاوضح استبصار للعقل فى أوسع مداه
وللروح فى اسـمى أحوالها

ذكر وردزورث فى رسالة له الى لاندور : « فى الشعر ، ما أتأثر به هو الخيال فحسب ، أى ما اكتسب بعد معرفة وفيرة ، أو اتجه الى

---

(٢٤) راجع الوصف الذى جاء مع والتر بيت فى كتاب From Classic to Romantic (١٩٤٦) ص ١١٣ .

(٢٥) كتاب ريتشاردز Coleridge on Imagination ص ١٤٥ (١٩٣٥) .

اللامتناهى » بهذا المعنى يكون كل عظماء الشعراء شديدى التدين (٢٦).
لا حاجة للاشارة الى الدور الجوهرى الذى لعبه الخيال فى نظرية « كولريدج والخيال » ، كما قام حديثا وارين بالربط بين النظرية وبين قصيدة البحار العتيق (٢٧) . والفكرة الأساسية « للبيوجرافيا ليتيراريا » عن الخيال الأولى والثانوى معروفة للغاية ، وليست بحاجة الى استشهاد ، ولقد صيغت على غرار شلنج . وعلى الجملة يمكن القول بان نظرية كولريدج وثيقة الاعتماد على الألمان . فتعريفه للخيال بانه « قدرة تشكيلية خلاقة » esemplastic ترجمة لكلمة Einbildungskraft الألمانية المعتمدة على أصل وهمى عند الألمان . على أن كولريدج عندما ابتعد عن اللغو التقنى — كما حدث فى أنشودة « ثبوط الهمة » (١٨٠٢) ، فانه قد استمر يتحدث عن « الروح التشكيلية للخيال » ، وعن الخيال « كمثل معتم للخلق ، لا كل ما نؤمن به عن الخلق ، بل ما نستطيع تصوره عنه » .
لو أن كولريدج لم يعرف الألمان ، لما كان من المستبعد أن يأتى بنظرية أفلاطونية جديدة مثلما فعلى شيللى فى كتابه : « الدفاع عن الشعر » (*) .

يكاد كتاب « الدفاع عن الشعر » لشيللى يتشابه فى نظرته العامة مع نظرية كولريدج . فالخيال هو مبدأ « التركيب والتأليف » . وربما أمكن تعريف الشعر بانه « تعبير عن الخيال » . والشاعر « يشارك فى الأبدى واللامتناهى والواحد » ويرفع الشعر النقاب عن « الجمال المختبىء للعالم ويساعد على جعل الأشياء مألوفة لو لم تكن كذلك » . « يحرر الشعر ما هو الهى فى الانسان ويحميه من الهزال » والخيال عند شيللى خلاف ، وخيال الشاعر أداة لمعرفته « الحقيقى » .
وقرر شيللى على نحو أكثر تحديدا من أى شاعر انجليزى آخر — ما عدا بليك — بأن اللحظة الشاعرية لحظة رؤيا ، والكلمات

---

(٢٦) تاريخ الرسالة ٢١ يناير ١٨٢٤ ظهرت ضمن رسائل السنوات الأخيرة ، جمعها سيلنكورت (اكسفورد) الجزء الأول ١٣٤ — ١٣٥ .

(٢٧) The Rime of the Ancient Mariner — انظر تحليل هذه القصيدة فى مقال نورس بيكهام عن نحو نظرية للرومانتيكية (ص ٤٥٠) .

(*) The Defense of Poetry

ما هى الا « أشباح واهنة » ، والعقل عند الابداع اشبه بقطعة فحم يخبو وهجها . ونحن نصادف عند شيللى أشد انفصال متطرف بين الملكة الشاعرية والارادة والوعى .

وآراء كيتس المتقاربة والمتشابهة فى النقاط الأساسية معروفة ، وان كان قد توافر له (من اثر هازلت) قـدر من المفردات المثيرة ، أعظم مما توافر لكل من كولريدج وشيللى . وأن كان قد قال أيضا : « ان ما يدركه الخيال كجمال ينبغى أن يكون الحقيقة سواء وجدت من قبل أو لم توجد » . واستخلص كليرنس ثورب بعد تحليل لكل تعابير كيتس المتناثرة والوثيقة الاتصال بالموضوع : « تتلخص قدرة الخيال الخـلاق فيما يأتى : الرؤية والتوفيق والقـدرة على البحث والتنقيب وعلى التقاط القديم والنفاذ وراء سطحه ، وتحرير الحقيقة الكامنة هناك ، والبناء من جديد ، وتجسيم عالم مستحدث فى بنائه ، بأشكال مستحبة ذات روح فنية وجمال » (٢٨) . ومن المسـتطاع أن نعتبر هـذا القول خلاصـة لنظريات الخيـال عند كل الشـعراء الرومانتيكيين .

غنى عن البيان أن مثل هذه النظرية تتضمن نظرية فى الواقع ، وفى الطبيعة بخاصة . وهنـاك اختلافات فردية بين عظماء الشعراء الرومانتيكيين حول معنى الطبيعـة ، وان كانوا جميعا يشتركون فى الاعتراض على عالم القرن الثامن عشر بصورته الآلية حتى برغم اعجاب وردزورث بنيوتن ، واحتفائه به ، فى التفسير التقليدى له على اقل تقدير . تصور كل الشعراء والرومانتيكيون الطبيعة ككل عضـوى على غرار الانسان ، بدلا من تصورهم لها كجمع متناثر من الذرات ، أى بدت لهم الطبيعة غير منفصلة عن القيم الجمالية ، التى تعد حقيقية أو ربما اكثر اتصافا بالحقيقة من مجردات العلم .

ويتفرد بليك بموقفه الى حد ما . فلقد اعترض بعنف على كونيات القرن الثامن عشر ، كما تجسمت عند نيوتن .

الله يحفظنـا ويحمينـا
من اية رؤيـة فريـدة
ومن اغفـاءة نيوتـن !

---

(٢٩) ص ١٢٦ ، من كتاب The Mind of John Keats سنة ١٩٢٦

وكتابات بليك حافلة أيضا باتهام لوك وبيكون والمذهب الذرى والمذهب التأليهى والدين الطبيعى .. وهلم جرا . ولكنه لا يشارك فى التأليه الرومانتيكى للطبيعة ، وعلق صراحة على مقدمة وردزورث (*) بقوله « انك لن تدفعنى الى الاعتقاد بمثل هذا الرأى الشبيه بالشىء ولزوم الشىء » . والطبيعة فى نظر بليك تعبر فى كل ناحية عن السقوط. فلقد كشفت عن سقطتها فى حالة الانسان . اذ حدثت سقطة الانسان وخلق العالم الطبيعى فى نفس اللحظة . وفى العصر الذهبى الآتى ستستعاد الطبيعة (ومعها الانسان) الى مجدها الأثيل . ولا يعد الانسان استمرارا للطبيعة فحسب ، ولكن كلا منهما شعار للآخر .

ما كل ذرة من الرمال :
وكل حجر على الأرض
وكل صخرة وكل جبل
وكل ينبوع وغدير
وكل عشب وشجرة
وكل جبل وتل وارض وبحر
وغمام وشهاب وكوكب
الا انسان يرى من بعيد

وتظهر الطبيعة عند ميلتون بوجه خاص كأنها جسم الانسان بعد الكشف عن باطنه . فربى الجبال سلسلة متفججة لظهر البيون (أو انجلترا فى اللغة القديمة) . ولاشىء يوجد خارج البيون . فالشمس والنجوم والقمر ومركز الأرض وأعماق البحار ، كل هذه الأشياء موجودة داخل روحها وجسمها . وما الزمان ذاته بأكثر من نبضات للشرايين ، والمكان كرات الدم . وحالت هذه الرمزية الوحشية والروح الفظة دون انتشار هذه القصائد الأخيرة على نطاق واسع ، وان كانت مؤلفات دامون وبرسيفال وشورر وفراى (٢٩) ، قد بينت

(*) Excursions

(٢٩) كتاب وليم بليك تأليف فوسترديمون (بوسطون ١٩٢٤) . وكتاب Wiilliam Blakes «Circle of Destiny» (نيويورك ١٩٣٨) وكتاب وليم بليك تأليف مارك شورر : ١٩٤٦ ، وكتاب نورثروب فراى Fearful Symmetry, A Study of W. Blake (١٩٤٧) .

ما فى تأملات بليك من براعة وتماسك جعلته جديرا باحتلال مكانة بين أتباع نظرة الألمان الى الطبيعة ، مثلما انحدر عن أفلاطون فى محاورة تيماوس وعن براسلس (فيلسوف ألمانى ١٤٩٣ — ١٥٤١) وبوهمة وسويدنبورج .

وتحولت صورة الطبيعة عند وردزورث من صورة وحدة للوجود ، وصورة الكائن الحى الى نظرة متوافقة مع المسيحية التقليدية. فالطبيعة حية يملؤها الله ، أو روح العالم ، حافلة بالأسرار ، قادرة على التهذيب والتخويف وضبط المتعة . والطبيعة أيضا لغة ونسق من الرموز . فالصخور والجلاق والقنوات فى ممر « سميلون » .

كلها كأنها من صنع عقل واحد ، وملامح
نفس المحيا ، وكأنها ثمرة شجرة واحدة
وشخوص فى سفر الرؤيا
وأنماط ورموز للأبدية

لو اننا تشككنا فى الموضوعية التى نسبها وردزورث لهذه المعانى ، لكان معنى هذا اننا نسيء فهم نظريات المعرفة المثالية . فما يظهر من تناقض قد جاء نتيجة للنظرة الدياالكتيكية ، ولم يكن مجرد خداع ذاتى ، رغم وجود فقرات كالتى يقال فيها :

.... من ذاتك تنبعث ضرورة اعطائك
ما لايستطيع الآخرون اطلاقا تقبله

ويتحتم على العقل المشاركة ، وتحتم طبيعته أن يكون على هذا النحو :

.... يشهد صوتى
بمدى براعة تناسب عقلى
مع العالم الخارجى
وكم يتناسب ايضا
العالم الخارجى فى براعة مع العقل

والخليقة (ولايمكن ان توصف

بكلمة أقل من ذلك) التى استطاعا

تحقيقها بامتزاجهما بقوة عارمة .

وانحدار هذه الأفكار من كادورث وشافتسبرى وبركلى وغيرهم امر لا يخفى . وثمة ارهاصات شعرية معينة لهذه المعانى عند اكينسايد وكولينز ، ولكن هنـاك اختلافا . فعند وردزورث ، اقتحمت الشـعر فلسفة طبيعية ونظرة ميتافزيقية الى الطبيعة وصادفت هناك تعبيرا فرديا ساميا ، كما ظهر فى وصف الجبال وأحضانها والصلابة والرسوخ ، ومظاهر الطبيعة الأبدية ، بعد الجمع بين هـذا الوصف وبين احساس نابض بلا حقيقة العالم وشبهه بالحلم .

شارك وردزورث صديقه كولريدج فى نظرته العامة للطبيعـة ، وبوسعنا فى سهولة ويسر اكتشاف كل المعانى الأساسية عند وردزورث لدى كولريدج . وربما رجعت صياغتها الى تأثير كولريدج الذى درس منذ عهد باكر افلاطوينى كامبردج ، وبركلى :

وهل يزيد كل ما فى الطبيعة النابضـة ....

بطواعيته ورحابته عن نفحة من نفحات الفكر ....

بمثابة روح لكل شىء واله للكل فى نفس الوقت ....

اللغة الأبدية التى يتفوهها الهك ....

رمزية ، وأبجدية جبارة واحـدة .

وعن العلاقة بين الذات والموضوع :

نحن نتلقى ، ولكن يا لسمو ما نمنح

فلا حياة للطبيعة الا اعتمادا على وجودنا

هذه اقتباسات من الشعر الباكر . ووضع كولريدج فى أواخر عهده فلسفة محكمة للطبيعة ، اعتمدت بشدة على شلنج والفلسفة الطبيعة لستيفنس المتأثرة بمذهب وحدة الوجود ، وفسرت الطبيعة تفسيرا متوافقـا مع تقدم الانسـان نحو الوعى الذاتى . واستغرق

كولريدج فى كل التأملات المعاصرة للكيمياء والطبيعة (الكهرباء والمغناطيسية) واتبع موقفا أقرب الى المذهب الحيوى ، والى وحدة الروح فى العالم .

وتغلغلت فى معانى شيللى ، بل وتخييلاته أيضا اصداء من هذا العلم المعاصر . فثمة اشارات عديدة فى شعره لنظريات الكيمياء والمغناطيسية ، كما جاءت عند ارازموس داروين وهمفرى دافى . ولكن بوجه عام يستطاع القول بأن شيللى قد ردد أساسا ما قاله وردزوورث وكولريدج عن « روح الطبيعة » . فهناك نفس النظرة الى حيوية الطبيعة ، واستمرارها فى الانسان ، ولغتها الرمزية ، وهناك أيضا فكرة التعاون والتفاعل بين الذات والموضوع (*) :

عالم الأشياء السرمدى
الذى ينساب خلال الروح بأمواجه السريعة المتقلبة ،
فهو طورا يبدو مظلما ، ومتألقا فى طور آخر ،
تارة يعكس الكآبة وتارة أخرى يضفى بريقا على فكر الانسان
الذى يستمد صفاته من ينابيع خفية .
ويتزود بنغم لا يرجع اليه وحده

يبدو هذا الكلام كأنه يقول : لاشىء خارج عقل الانسان ، حتى وان كانت الملكة التى تتقبل تيار الوعى أضخم بكثير من القدرة الخلاقة الدقيقة للروح .

عقلى ، عقلى الانسانى الذى يتقبل بسلبية
انطباعات سريعة
ويتفاعل تفاعلا لا ينقطع
مع عالم الأشياء الصافية المحيطة به

(*) فى مستهل Mont Blanc

هنا نصادف رغم التركيز على سلبية العقل نظرة واضحة دالة على الأخذ والعطاء والتفاعل بين أسسه الخلاقة والأسس الانفعالية البحتة . تصور شيللى الطبيعة كظاهرة واحدة منسابة ، وآثر التغنى بالسحب والماء على التغنى بالجبال أو أرواح البقاع المنعزلة ، كما فعل وردزورث . على انه لم يتوقف بطبيعة الحال عند الطبيعة ، ولكنه اتجه الى البحث عما وراءها من وحدة :

الحياة كقبة من زجاج متعدد الألوان
تلون اشعة الأبدية البيضاء .

فى أسمى حالات النشوة ، تختفى كل فرديات وجزئيات بفعل التآلف العظيم للعالم . ولكن عند شيللى ـ بخلاف بليك ووردزورث الذى كان يتأمل حياة الأشياء بهدوء ـ يتحلل المثال نفسه ويتلعثم صوته ، وتتحول النشوة العظمى الى فقدان كامل للشخصية ، والى اداة للموت والدمار .

وتظهر النظرة الرومانتيكية للطبيعة عند كيتس فى صورة مخففة وحسب ، وان كان من العسير أن ننكر على الشاعر صاحب « انديمون » أو « أنشودة البلبل » علاقته الرقيقة بالطبيعة وأساطير الطبيعة عند القدامى . وأشار هايبريون (١٨٢٠) اشارة غامضة الى النزعة التطورية المتفائلة مثلما حدث فى حديث أوقينوس (*) الى اقرانه الطيتان :

اننا نسقط بالطبع بفعل قوانين الطبيعة
لا بفعل القوة ....
وكما انكم لستم باول القوى ،
كذلك لستم بآخرها ....
وهكذا ففى اعقابنا ، سيخطو كمال جديد
فمن القوانين الأبدية ....
أن يكون الأول فى الجمال اولا فى القوة .

(★) شخصية اسطورية اغريقية لابن أورانوس (السماء) وجى (الأرض) ، وأبو جميع الأنهار . وهو عند هوميروس النهر المحيط بالعالم كله . ومن اسمه اخذت كلمة Ocean الانجليزية بمعنى المحيط .

على أن كيتس كان أقل تأثرا بالنظرة الرومانتيكية الى الطبيعة ، ويحتمل أن يرجع ذلك الى أنه كان طبيبا .

وتظهر النظرة ـ وان كان ذلك على وجه مناسب لمقتضى الحال فحسب ـ عند بايرون الذى لا يتسارك فى النظرة الرومانيكية الى الخيال . وهى موجودة على الأخص فى الكانتو الثالث من تشايلد هارولد (١٨١٨) التى كتبت فى جنيف عندما كان شيللى دائم المرافقة له .

لا احيا فى نفسى ، ولكننى اصبحت
جزءا لما يحيط بى . وما الجبال الشاهقة
عندى بأكثر من شعور .

ويتحدث بايرون :

عن الشعور اللامتناهى الذى يشعر به
فى الوحدة ، عندما نكون أقل وحدة
حينئذ تتفاعل الحقيقة مع كياننا ،
وتنقيها من أوصاب النفس ،

ولكن بايرون كان بوجه عام من المؤلهين الذين يؤمنون بعالم يتبع القوانين الآلية لنيوتن . وكان دائم المقارنة بين أهواء الانسان وتعاسته ، وبين جمال الطبيعة وسكينتها وعدم مبالاتها . ويعرف بايرون أهوال عزلة الانسان ، وأهوال خواء المكان . ولا يقر رفض كونيات القرن الثامن عشر رفضا اساسيا ، أو الشعور بالاتصال بالكون ، أو بالقرابة به ، كما فعل عظماء الشعراء الرومانتكيين .

لهذه النظرة الى طبيعة الخيال الشاعرى والعالم نتائج واضحة على ممارسة الشعر . فكل عظماء الشعراء الرومانتيكيين من الشعراء المؤمنين بالأساطير ومن الرمزيين . ويتحتم فهم ممارستهم على ضوء محاولتهم تقديم تفسير أسطورى شامل للعالم ، الذى يحمل الشاعر مفتاحه . وبدأ معاصرو بليك هذا الاحياء الذى يمكن ادراكه حتى من اهتمامهم بسبنسر وحلم ليلة صيف والعاصفة وشياطين وسحرة بيرنز واهتمام كولينز بخزعبلات أعالى استكلندا وفرط تقدير الشاعر لها ، وفى أساطير الشمال المزيفة عند جراى وفى تنقيب جاكوب بريانت وادوارد دافيز فى الماضى البعيد ، على أن أول شاعر انجليزى خلق أساطير جديدة على نطاق واسع هو بليك .

وأساطير بليك لا هى كلاسيكية ولا هى مسيحية ، رغم ما استوعبته من عناصر عديدة من ميلتون والكتاب المقدس . وهى مفتونة على نحو غامض ببعض الأساطير الكلتيـة (الدرويدية) ، أو ببعض الاسـماء الكلتية بمعنى أصح ، وان كانت أساسا ابداعا أصيلا ــ ولعله أصيل جدا ــ يحـاول تقديم صورة للكون ورؤيا له معا وفلسفة للتاريخ وسيكلوجية ، ورؤيا سياسية واخلاقية ، كما تأكد حديثا . وتميزت حتى ابسط « اغانى البراءة » و « اغانى الحنكة » بتشبعها برموز بليك . وتحتاج آخر قصائده كقصيدة أورشليم الى جهد لتفسيرها ، ربمـا بدا غير متناسب مع ما يعود علينـا من متعـة جمالية . على ان نورثروب فراى قد بين بكل تأكيد ، وعلى نحو مقنع ، كيف كان بليك مفكرا اصيلا فذا ، له معتقدات فى دورات الحضـارة ونظريات ميتافزيقية فى الزمان ، وخواطر عن انتشار انماط الأساطير والشعائر فى المجتمعات البدائية ــ ربما كثر الخلط بينها وبين افكار الهواة البعيدة عن الجدية ، وان كان من المستبعد أن تبدو غامضة فى العصر الذى هلل لتوينبى أو دون والذى وضع الأنثروبولوجيا الحديثة .

ويبدو وردزورث لأول وهلة أكثر الشعراء الرومانتيكيين ابتعاداً عن الرمزية والأساطير . ولقد بدا لجوزفين ميلو (*) انه أول مثل للشاعر الذى حدد الانفعالات وقسمها الى أنواع . على أن وردزورث قد ركز على التخييلة فى نظرتـه ، كمـا انه لا يعد بأى حـال عـديم الاكتراث بالأسطورة . وله دور هام فى الاهتمام المستحدث بالأساطير الاغريقيـة ، المفسرة بطريقة « الاحيائية » . وتضمنت بعض أعماله (*) تمجيدا للاشارات الواهنة للخلود التى قد تدل عليها عادة القاء اليونانيين لخصل الشعر فى مياه النهر . واتجه وردزورث فى أخريات أيامه الى الأساطير الكلاسيكية فى « لاؤدوميا » و « أنشودة ليقوريس » وهما من القصائد التى دافع وردزورث عنها ايضـا لتضمنها مادة « ربما بدت متجاوبة مع العاطفة الحقة » .

ولكن أهم من ذلك ، عدم خلو شعره من الرموز ، فهو مشبع بها . ولقد بين كلينث بروكس بصـورة مقنعة كيف اعتمـدت أنشـودة التلميح على مجاز ذى معنيين متضادين للنور ، وكيف تشبعت حتى

(*) فى دراستها Wordsworth & the Vocabulary of Emotion

(*) كما حدث فى The World is too much for us والكتاب الرابع من Excursion

قصـــيدة « على جسر وستمنسر » بالمعانى المجازيـــة . وربما اعتبرت « الظبى الأبيض فى رايلستون » رمزية بالفعل ، على نحو قريب من روح العصور الوسطى (لأن الظبى أشبه بحيوان فى حالة توحش) وان كانت حتى هـــذه المقطوعة الأخيرة قد حاولت أن تبدى كيف حاول وردزورث تجاوز عالم الحـــكاية والوصف وعـــالم الكلام عن العواطف وحالات العقل وتحليلها .

تحتل الرمزية عند كولريدج مكانة أساسية . اذ يتحدث الفنان الينا عن طريق الرمز ، والطبيعـــة لغـــة رمزية ، والفـــارق بين الرمز والاستعارة التمثيلية (**) عند كولريدج مرتبط بالفارق بين الخيال والوهم (الذى يمكن من بعض نواح وصفه بانه نظرية فى التخييلة) ، وبين العبقرية والموهبـــة ، والعقل و « الفهم » وفى مناقشـــة متأخرة عرف كولريدج الاستعارة التمثيلية بانها ترجمة الأفكار المجردة الى لغة الصـــورة وبانها لا تزيد فى ذاتها عن شىء منتزع من الموضـــوعات المحسوسة . ومن جهة أخرى ، يتميز الرمز بشفافيته للخـــاص من خلال الفردى ، وللأبدى من خلال العارض ، وللكلى من العام . وملكة الرمز هى الخيـــال . واستهجن كولريدج فى العديد من التعابير الباكرة، القول بتشابه الأساطير الكلاسيكية مع الأساطير المسيحية . ولكنه تحول فيما بعد الى الاهتمام بالأساطير اليونانيـــة ، بعد أن أعاد تفسيرها بلغـــة الرمز . وكتب مقطوعـــة غريبـــــة بعنـــوان « عن بروميثيوس لاســـــخيلوس » ســـنة ١٨٢٥ ، اعتمدت على بحث لشـــــلنج بعنوان « الألوهية » (*) (١٨١٥) .

والشعر العظيم الباكر لكولريدج رمزى بكل تأكيد من أوله لآخره . وقدم وارين حديثا تفسيرا « للبحار العتيق » ذهب فى تحليله للدقائق بعيدا . ولكنه كان مقنعا فى الفكرة العامة التى اتبعها عندما اعتقد ان القصيدة برمتها تدور حول فكرة العشاء الربانى وقداسة الطبيعة وكل الكائنات الطبيعية واعتمادها على رموز ضوء القمر وضـــوء الشمس والريح والمطر .

وأما ان شيللى من الرمزيين والأسطوريين ، فأمر لا يحتمل اى خلاف . ولا يقتصر الأمر على أن شعره يتصف بحذافيره بالمجـــاز .

(*) Uber die Gottheiten von Samothraue

(**) Allegory فى الانجليزية ، وسيجىء شرحها فى السياق . وكذلك بيان اختلافها عن « الرمز » .

اذ كان يتوق لخلق أسطورة جديدة يبين فيها تحرر الأرض ، وتعتمد اعتمادا متحررا على المواد الكلاسيكية ، كما حدث على سبيل المثال فى « برومثيوس محطم القيود » (١٨٢٠) ، « وساحرة أطلس » « وأدونيس » (١٨٢١) . ومن الميسور للغاية اساءة تفسير هذه القصيدة الأخيرة ، لو اعتبرت مأساة باستورالية على غرار قصائد توجع الشاعر الصقلى « بيون » والشاعر الباستورالى السيراقوزى « موشوس » . ويتخلل شعر شيللى نسق متوافق من الرموز المتكررة : النسر والحية (وثمة أمثلة سابقة لذلك عند الغنوصيين) والمعابد والأبراج والقارب والقناة والكهف ، والقناع بطبيعة الحال ، والقبة ذات الزجاج المتعدد الألوان وشعاع الأبدية الأبيض :

الموت هو القناع الذى يسميه الأحياء بالحياة
ويرفع عندما ينامون .

تتخذ النشوة عند شيللى نغمة نشاز محمومة . اذ ينقطع الصوت فى أعلى ذروته ، عندما يغشى عليه وهو يصيح : « أشعر باغماء ، أتساقط ، أسقط فوق أشواك الحياة ، أنزف دما » . وربما رغب شيللى منا التسامى على حدود الفردية ، والاستغراق فى شىء شبيه بالنيرفانا . ويفسر هذا التلهف للوحدة أيضا خاصة سائدة فى أسلوبه. فما يناظر « التآلف المتسامى » ومزج المعانى المختلفة عند شيللى هو نقلاته السريعة ، وقدرته على المزج بين الانفعالات ، والتنقل من السرور الى الألم ومن الحزن الى الفرح .

وكيتس من أرباب الأساطير أيضا . و « انديميونه » و « هايبريون » شاهدان بليغان على ذلك . وتعاود الظهور عند كيتس رموز القمر والنوم والمعبد والبلبل . والأناشيد العظيمة ليست مجرد سلاسل من الصور ، ولكنها « تكوينات رمزية » يحاول فيها الشاعر عرض الصراع بين الفنان والمجتمع وبين الزمان والأبدية .

من المستطاع أيضا تفسير بايرون على هذا النحو ، كما بين ويلسون نايت مع بعض المبالغة (*) . ويظهر ذلك فى مانفريد (١٨١٧) وقابيل والسماء والأرض ، بل وفى « ساردونا بالوس » (١٨٢١) لم يقتصر هذا

(*) فى كتابه The Burning Oracle

العصر على عظمـــاء الشـــعراء . اذ كتب سوثى ملاحمـــه : « طلابا » و « مادوك » (١٨٠٥) و « لعنة كيهاما » (١٨١٠) على موضـــوعات اسطورية مأخوذة عن ويلز القديمة والهند القديمة . . واشتهر توماس مور عندما قدم زيف مظـــاهر الشر فى لولا روخ (١٨١٧) . وتأثر كيتس بكتاب « بسيك » للمسز تاى . وأخيرا نشر كارلايل سنة ١٨٢١ كتاب « سارتور ريزاتوس » عن فلسفة الملابس . ومهما كان مستوى التعمق ، فلقد انتشر الرجوع الى المعانى الأسطورية فى الشعر ، وقد كادت ننسى فى القرن الثامن عشر . فلم يكن « بوب » قادرا على أكثر من تخيل بعض الآلات الغريبة « كالسيلفيس » ، وآخر تثاؤب شبه جاد لليل فى نهاية كتابه عن « المتبلدين » (*) .

***

انني على وعى تام بانحدار مجموعات الأفكار الثلاث التى انتقيتها من معتقدات سبق ظهورها فى التاريخ ، قبل عصر التنوير ، وفى تيارات فكرية متوارية فى القرن الثامن عشر . اذ تنحدر فكرة الطبيعه العضوية من الأفلاطونية الجديدة ، كمـــا جاءت عند جوايردانو برونو وبوهمـــة وأفلاطونيى كامبردج وبعض ففرات من شافتسبرى . ولفكرة الخيـــال كشىء خلاق والشـــعر كنبوءة أســـلاف مماثلة . والنظرة الرمزية بل والأسطورية شائعة فى التاريخ ، على سبيل المثال فى العصر الباروكى وفنه الرمزى ، ونظرته للطبيعة كرموز هيروغليفية كتب على الانسان والشعراء بخاصـــة فك طلاسمها . وتعد الرومانتيكية بمعنى ما اعـــادة احياء لشىء قديم ، ولكنه اعادة احياء مع اختـــلاف ، بعد ترجمـــة هذه الأفكار الى مصطلحات مقبولة عند اناس مروا بتجربة عصر التنوير . ربما كان من العسير التفرقة فى وضـــوح بين الرمز الرومانتيكى ورمز الباروك وبين نظرة الرومانتيكى الى الطبيعة والخيال ونظرة انصـــار الفيلسوف الألمـــانى بوهمة اليهما . غير أنه بالنسبة لغايتنا ، يكفينا فقط معرفة الاختـــلاف بين الرمز عند بوب والرمز عند شيللى . ومن المستطاع تحديد هـــذا الاختلاف . اذ أن الانتقال من نوع التخييلات

(★) راجـــع مقـــال ويـــمسات المتـــازة The Structure of Romantic Nature Imagery فى كتاب The Age of Johnson : Essay Presented to C.B. Tinker (١٩٤٩) ص ٢٩١ ـ ٣٠٣ . ولقد تأخر صدوره بحيث تعذر تضمينه فى هـــذه المختارات ، وهو يعزز برهانى بكل تأكيد .

(★★) Dunciad

والرموز المستعملة عند بوب الى تلك التى استعملها شيللى من الوقائع الملموسة فى التاريخ . ومن العسير ــ فيما يبدو ــ أن نفكر أن ما يواجهنا هو نفس الحقيقة عند الاشارة الى الاختلاف بين لسنج ونوفاليس ، أو بين فولتير وفيكتور هوجو .

قال لوفجوى أن « الأفكار الجديدة فى العصر كانت غير متجانسة الى حد كبير . فهى مستقلة منطقيا ، وأحيانا تتناقض بعضها مع بعض فى متضمناتها بصورة أساسية » (*) ولو رجعنا الى برهاننا سيتضح أن فى هذا الرأى خطأ . فعلى العكس ثمة تماسك عميق وتأثير متبادل بين نظرة الرومانتيكى الى الطبيعة ونظرته الى الخيال والرمز . وبغير مثل هذه النظرة الى الطبيعة ، لن يمكننا الايمان بأهمية الرمز والأسطورة ، وبغير الرمز والأسطورة ، سيفتقر الشاعر الى أدوات استبصار الحقيقة التى يدعيها . وبغير هذه النظرة الى المعرفة التى تؤمن بقدرة العقل الانسانى الخلاق ، لن تكون هناك طبيعة حية ورمزية حقة . لعل منا من لا يستطيع قبول هذه النظرة الى العالم ــ فقلائل منا لا يستطيعون قبولها حرفيا ، الا أنه من واجبنا أن نسلم بتماسكها وتكاملها .

علينا اذن وصف الرومانتيكية بأنها حركة ... واحدة . وبوسعنا أن نصف بزوغها البطىء خلال القرن الثامن عشر ، وأن نتأمله ، بل وأن نسمى هذا البزوغ لو أردنا « بما قبل الرومانتيكية » . وأوضح أن هناك بعض مذاهب من الأفكار والممارسات العملية تسيطر على العصور المختلفة ، ولا يخفى أن لهذه الأفكار بشائر تمهد لها ، ورواسب تبقى بعدها . ويبدو لى أن اغفال هذه المشكلات بسبب صعوبات المصطلحات مساو لاغفال المهمة الأساسية لتاريخ الأدب . واذا لم يقنع تاريخ الأدب بالاستمرار فى المزج المعتاد الغريب بين السيرة والبيليوجرافيا والمختارات والنقد العاطفى المهوش ، فان عليه ان يدرس اتجاه الأدب فى جملته . ولن يتحقق ذلك الا بتتبع تسلسل العصور وبزوغ الأصول والمعايير ، وتحليلها . ويغطى مصطلح الرومانتيكية كل هذه الجوانب . وفى ظنى أن هذا هو أحسن دفاع عنه .

(★) مقال The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas
فى مجلة Journal of History
المجلد الثانى (١٩٤١) ص ٢٦١ .

تـورس بيكهـام

نحو نظرية للرومانتيكية

هل لنا ان نهتدى الى نظرية للرومانتيكية ؟ . وعندى انه يمكننا ان نحقق هذا الرجاء . ولكن وقبل أن أمضى فى حديثى ، على ان أوضح ما أنا مقبل عليه فى هـذا الحديث فان لدى فرضا اريد ان ابسطه .

واقول قبل كل شيء انه على الرغم من أن كلمة « رومانتيكية » تشير الى جمع من المعانى ، الا أنها تعنى بوجه خاص مسألتين أوليتين :

١ ـ ميزة عامة دائمة للعقل والفن والشخصية ، وجدت فى كل العصور والحضارات .

٢ ـ حركة تاريخية مميزة فى الفن والفكر حدثت فى أوربا وأمريكا فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر . ولن أعنى بغير ثانى هذين المعنيين . وربما كان هنـاك اتصال بينهما ، وان كنت أشك فى ذلك . على أى حال ، أن كل ما أنوى قوله يخص الرومانتيكية كواقعة تاريخية فقط .

كثيرا ما يعتقد أن الرومانتيكية بهذا المعنى التاريخى ، اى كثورة فى الفن والفكر ، مجرد تعبير عن اعـادة توجيه عام للحياة الأوربيـة

Toward a Theory of Romanticism, من ص ٥ ـ ٢٣ PMLA ، LXVI (١٩٥١) . ولقد راجع بيكهام بعض تفاصـيل من رايه الذى يمـكن الاطـلاع عليـه فى الفصـل الخـاص وظهـر ذلك فى كتـاب Studies in Romanticism الجزء الأول (١٩٦٢) .

التى احتوت أيضا على ثورة سياسية وثورة صناعية ، بل وعدة ثورات أخرى . ولعل هنـاك الى حد ما اتصالا بين ثورة الفكر والفنون والثورات المعاصرة التى حدثت فى ميادين أخرى من النشاط الانسانى ، وان كنت أعتقد بالنسبة لموضوع بحثى ، انه من الحكمـة فصـل رومانتيكية الفكر والفن عن هذه الثورات الأخرى . وكما تنبعث صعوبة من أعظم الصعوبـات التى تواجهنـا ، من افتراض وجود هويـة بين الرومانتيكية بمعناها العام والرومانتيكية بمعناها التاريخى ، كذلك ينبعث قدر كبير من المصاعب التى تواجهنا عند بحث الرومانتيكية كحادث تاريخى من الزعم بوجود هوية بينها وبين باقى الثورات المعـاصرة . فلنبدأ اولا بعزل الرومانتيكية كحدث تاريخى فى الفكر والفن قبل تناول هذه الواقعـة ومتابعة البحث عن طبيعة تاريخها . وعلى هـذا فاننى ارى انه من الأحكم فى الحاضر ان نكتفى بالاعتقاد بأن الرومانتيكية كانت احدى السبل الميسورة حينئذ لاعاقـة او مؤازرة حـركة الاصـلاح السياسى فى بداية القرن التاسع عشر ، اكثر من الاعتقاد بأن الرومانتيكية، والرغبة فى الاصلاح السياسى وما تحقق منه جزئيا ، شىء واحد .

واعود فأتساءل ، بعد مراعاة هـذين الفارقين ، هـل نأمل فى الحصول على نظرية للرومانتيكية بمعناها التاريخى فى الفكر والفن ؟ . ينبغى أن تكون مثل هـذه النظرية قادرة على النجـاح فى اختبارين :

أولا ـ لابد أن تبين هـذه النظرية أن وردزورث وبايرون وجوته وشاتوبريان قد اشتركوا جميعا فى حركة ادبية أوربية عامة ، كان لها نظير فيما عرف فى القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر من موسيقى ونصـوير وفن عمارة وفلسفة ولاهوت وعلم .

ثانيا ـ ينبغى أن تساعدنا هـذه النظرية على التغلغل فى أعماق المنجزات الفردية للأدب والفن والفكر ، اى تكون قادرة لا على مجرد تعريفنا بوجود أعمال فنية حتى نتمكن من تصنيفها فحسب ، بل تكون قادرة على تزويدنا بمفتاح للمنجزات المختلفة ، حتى نستطيع النفاذ فى اصول كيانها الفكرى والجمالى . فهل نأمل فى الحصـول على مثل هذه النظرية ؟ وهل نجرؤ على مثل هذا الأمل ؟ . أجيب عن هـذا السؤال بالايجاب ، واشعر ان هـذه الاجابة فى متناول أيدينا . ولن يبقى بعد ذلك غير خطوة او خطوتين ، بعدهما سيتسنى لنا حل هـذه المشكلة الأدبية المحيرة الى أبعد حد .

***

.... فى اعتقادى أن أحدث محاولة لتناول المشكلة ، وأفضل هذه المحاولات حتى الآن ــ وان لم تكن وافية غاية الوفاء ، كما أعتقد ــ قد ظهرت فى بحثين لرينيه ويليك بعنوان معنى الرومانسيكية ، نشرا سنة ١٩٤٩ فى أول مبحثين من أبحاث الأدب المعاصر (راجع صفحات ٢٧٩ ــ ٣٠٨) . فهناك قدم ويليك ثلاثة معايير للرومانتيكية ، ربط فيها بين الخيال والنظرة الى الشعر ، وبين التصور العضوى للطبيعة والنظرة للعالم ، وبين الرمز والأسطورة وأسلوب الشعر .

وأعتقد أن ويليك قد نجح فى توطيد ثلاثة أشياء فى بحثه :

أولا ــ وجود حركة أوربية فى الفكر والفن ذات خصائص معينة : فكرية وفنية ، انها الحركة التى تعرف بحق باسم الرومانتيكية .

ثانيا ــ أن المشتركين فى هذه الحركة كانوا على وعى بأهميتهم التاريخية والثورية .

ثالثا ــ السبب الرئيسى للشك فى أمريكا فى نظرية الرومانتيكية هو مقال لوفجوى الشهير « عن التفرقة بين الرومانتيكيات ــ ١٩٢٤ » (راجع صفحات ٧٥ ــ ٩٠) . وفيه أشار لوفجوى الى ان المصطلح يستعمل على أنحاء متنوعة مفزعة ، وانه من غير المستطاع أن ننتزع تصورا مشتركا من هذه المعانى كلها . والحق انه يبدو لى أن نمو الشك فى أية نتائج راسخة خاصة بالرومانتيكية ، قد بدأ ــ أو على أقل تقدير قد بدأ يبدو قويا للغاية وسائدا فى نهاية المطاف ــ بعد نشر هذا المقال . وندد ويليك بما سماه مغالاة لوفجوى فى اتباع الاسمية والشك » ورفض الرضا عنها . كما وصف ويليك أيضا بنفس النوع من الاسمية والتشككية مقال لوفجوى ١٩٤١ بعنوان : « معنى الرومانتيكية عند مؤرخى الفكر » (١) . وفيه قدم لوفجوى المعايير الثلاثة للرومانتيكية ، أو بالأحرى الأسس الأساسية الثلاثة للرومانتيكية ، « على انها غير متجانسة ومستقلة منطقيا بعضها عن بعض ، وأحيانا متناقضة فى متضمناتها من الناحية الجوهرية » هذه

---

(١) عنوان المقال The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas انظر الى J.H.I (٢٣٧ ــ ٢٧٨) .

الأفكار هى « العضوية » و « الدينامية » و « التنوعية » . على أن ويليك عندما ناقش مقال لوفجوى سنة ١٩٤١ ، قد وقع فى ظنى فى خطأ . فالظـاهر انه قد خلط بين طابع المقالين ، لأنه ــ كما يبدو ــ قد نسى ما جاء فى الفصول الثلاثة الأخيرة من كتاب « السلطة الكبرى للوجود » (١٩٣٦) (٢) .

كتاب لوفجوى العظيم من معـالم البحث العلمى ، ومن دلائل المقدرة العلمية أيضا . فهو من الكتب التى أعتمد عليها عدد غير قليل من انفع الأبحـاث العلمية فى عصرنا ، ولا تختلف فائدته للمدرس الذى يستعين به بذكـاء عن فائدتـه للباحث . وانـه لمن المتوقـع بعـد خمسة وعشرين سنة ، أن يرى الباحثون فى الأدب فى نشر « السلسلة الكبرى للوجود » نقطة تحول فى تقدم البحث الأدبى ، بفضـل ما كان له من قيمـة مذهلة فى تنويرنا ، وتعريفنا بجوانب غير معروفة فى أدب القرون ١٦ ، ١٧ ، ١٨ . غير انه بقدر ما أعلم ، لم يستفد تقريبـا بالفصـول الثلاثة الأخيرة وبالفصلين الآخيرين بخاصـة ، فى تفسـير الرومانتيكية ومنجزاتها . وانه لموقف غريب ، اذ أن هـذه الفصـول تحتوى على أسس لنظرية فى الرومانتيكية ، فيها كل المقومات الضرورية لمثل هـذه النظرية ، اى أنها قادرة على تحديد العلاقة بين المؤلفات والمؤلفين ، مع القاء ضـوء على الأعمال الفنية ، والنفاذ فى أعماقها حتى تظهر لنا فى أوضح صورة ممكنة .

عندما تجاهـل ويليك ، فى بحثيه ، كتاب « السلسـلة الكبرى للوجود » للوفجوى ، فانه قـد استنتج وجود نفس نوع الشـك فى كلا مقالى لوفجوى (١٩٢٤ ــ ١٩٤١) . والواقع أن لوفجوى قـد اجاب فى كتاب « السلسلة الكبرى للوجود » على ما قاله فى ١٩٢٤ . وبغير اسهاب فى ذكر الواقعـة ، استطاع لوفجوى فى المحـاضرات التى اعتمد عليها الكتاب والتى القيت ١٩٣٣ و ١٩٣٤ ، القيام بالشىء الذى

---

(٢) يرجـع خلط ويليك ، أو الخلط الظـاهرى عند ويليك ، الى استنتاجه « أن الرومانتيكيات التى تحدث عنها لوفجوى سنة ١٩٢٤ هى بعينها الأفكار الرومانتيكية التى وصفها سنة ١٩٤١ بانها غير متجانسة ومنفصلة منطقيا ، وأحيانا متعارضـة مع بعضها البعض ، أساسا فى متضمناتها . وبعد أن قرأت مقـال ١٩٤١ ، فسرت المعنى الأخير على انه يدل على العضوية والدينامية والتنوعيـة . انظر فيما بعد القسـم الثانى . وهـذه الأشياء ليست رومانتيكيات ١٩٢٤ . راجع الفقرة الأولى من مقـال « معنى الرومانتيكية فى تاريخ الادب » (L.L. 7) .

ذكر سنة ١٩٢٤ انه لن يستطيع القيام به . وباختصار ذكر لوفجوى ببساطة سنة ١٩٣٦ ان الرومانتيكية الأدبية مظهر لتغير طرأ على طريقة تفكير الأوربى بعد أن استمر يفكر منذ عهد أفلاطون تبعا لطريقة واحدة فى الفكر ، معتمدة على محاولة للتوفيق بين فكرتين عميقتى الاختلاف عن طبيعة الواقع ، كلاهما منبعث من أفلاطون . وذكر لوفجوى أيضا ان الفكر الغربى فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر قد اتبع اتجاها بعيد الاختلاف مثلما حدث للفن فى الغرب . وفوق كل ذلك ، قال ان الاختلاف فى طريقة عمل العقل كان لتغير عميق حدث فى تاريخ الفكر الغربى ، وتضمن بالتبعية تغيرا عميقا مماثلا فى أساليب الفن الأوربى وموضوعاته .

١

ما أود أن أفعله فيما تبقى من هذا البحث :

اولا — توضيح دلالة الأفكار الجديدة التى ظهرت فى نهاية القرن الثامن عشر ، والتوفيق بين ما قاله ويليك وما قاله لوفجوى ، والتوفيق بين لوفجوى ونفسه ، وبيان صحة معتقدات معينة عن الرومانتيكية سبق أن ذكرتها .

ثانيا — أن أضيف شيئا ما الى نظريتى لوفجوى وويليك : اضافة أعتقد انها ستساعد الى حد بعيد على توضيح مشكلة أساسية ، قلما تنبه اليها لوفجوى ، ولم يستطع ويليك التوفيق فى حلها .

ربما بدا من غير الضرورى فى هذه المجلة تلخيص ما عناه كتاب « السلسلة الكبرى للوجود » . وان كنت أميل الى رد المعانى المتضمنة فى الكتاب الى ما أعتقد أنه جوهرها . ويمكن القول باختصار بأن التحول الذى صادفه الفكر الأوربى كان تحولا من تصور الكون كآلة ساكنة الى تصوره ككائن حى دينامى . ويقصد بالسكون أنه من المستطاع ادراك كل ممكنات الواقع منذ بداية الأشياء أو انها كانت كامنة من البداية . وتنتظم هذه الممكنات فى مجموعات كاملة وفى نظام هرمى ، ابتداء من الله الى العدم ، بما فى ذلك الممكنات الأدبية من الملحمة الى الأنشودة الهوراسية ، او الليريكية . اما المقصود بالآلية فهو أن الكون آلة متحركة مكتملة تشبه عادة بالساعة (والآلة هى التشبيه الشائع فى هذه الميتافزيقا) . ويكاد يتساوى فى أهميته مع

هذه التصورات تصور « الاطرادية » الكامنة فى كل من السكون والآلة ، حتى اذا انفصلا كما يحدث غالبا . وبذلك أصبح كل شيء يحدثه التغير ، يتصور كجزء يتناسب مع الآلة الدائرة بصورة كاملة بالفعل . فكل الأشياء متوافقة مع انماط مثالية فى عقل الله ، أو الأساس اللامادى للظواهر .

قصارى القول انك اذا تصورت العالم كآلة كاملة الانتظام ، فانك ستعتقد أن أى نقص قد تلاحظه انما يرجع الى اشياء لا تفهمها ، وسيبدو لك كل شيء فى العالم متناسبا على خير وجه مع هذه الآلة . وسوف تعتقد فى وجود قوانين ثابتة تتحكم فى تكون كل جزء جديد من هذه الآلة ، وتضمن سد حاجاتها . وعلى الرغم من قيامك بالحكم على نجاح أى شيء فردى تبعا لقدرته على التوافق مع ما تقوم به الآلة ، وشعورك بالارتياح ، ووقوعك فى نقائض من جراء ذلك ، مثلما فعل بوب عندما جعل هذه النقائض فى مقاله عن الانسان أساسا لسخرياته ، الا أن شعورك بالتناقض سيختفى مؤقتا اما بتأثير فكرة الخطيئة الأولى ، لو كنت من المسيحيين المتشددين ، أو بتأثير ايمانك بفساد الحضارة لو كنت من المؤلهين أو العاطفيين . ولا يعنى هذا أن بين الرأيين اختلافا كبيرا . أما القيم التى تؤمن بها فى هذه الحالة فهى الكمال واللاتغير والاطراد والعقلانية .

على أن هذه الميتافزيقا الساكنة العارمة التى تحكمت بصورة خطيرة فى افكار الناس منذ عهد افلاطون قد تداعت بسبب نقائضها الداخلية فى أواخر القرن الثامن عشر ، او تداعت فى نظر بعض الناس على أقل تقدير . وعند أغلب الناس ، ظلت أساسا خفيا لا يدرك لمعظم قيمهم الفكرية والاخلاقية والاجتماعية والجمالية والدينية . أما فى نظر أرباب العقليات المرهفة الدقيقة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فانها لم تعد صالحة للبقاء . وثمة اسباب كثيرة فى تعليل ما حدث . والسبب الأساسى هو استنفاد غايات كل متضمناتها ، التى بدت مجردة ، وكشفت عن كل نقائضها ، وأصبح من المحال الاعتماد عليها فى تفسير فكرة الشر فى الاخلاق . وازداد اتجاه المفكرين شيئا فشيئا الى التنقيب عن مذهب جديد لتفسير طبيعة الواقع وواجبات الانسان .

وسوف اغفل الكلام عن كيفية تطور الفكرة الجديدة . فلقد اغنانى لوفجوى عن ذلك بعد تحديده خطوطها الأساسية على نحو رائع ، وعرضه الدقائق فى السياق بثبات ورسوخ . وما أنوى القيام به

بدلا من ذلك هو تقديم الفكرة الجديدة فى ابعد صورها تطرفا . ولنبدأ الكلام عن صورة الحالة الجديدة التى لم تعد تشبه الآلة ، ولكنها أضبحت تشبه الكيان العضوى ، أو الشجرة على سبيل المثال . والشجرة مثل حسن ، وتكشف دراسة أدب القرن التاسع عشر ، عن تكرار مستمر للاستشهاد بها . وهكذا أصبحت الفكرة الجديدة دالة على معنى الكيان العضوى ، واول خاصة له هو أنه ليس بالشىء المصنوع ، ولكنه شيء يتكون أو ينمو . وما يقابلنا هنا هو فلسفة صيرورة لا فلسفة كينونة . وفضلا عن ذلك ، فان صلة المكونات ليست صلة اجزاء الآلة التى صنع كل منها على انفراد ، اى ككيانات منفصلة فى عقل الآلة ، ولكنها صلة أوراق الشجرة بجذع الشجرة ، أو ساقها ، وبجذورها ، وبالتربة . فهذه الكيانات أجزاء عضوية مرتبطة بالشىء الذى أنتجها ، وما ييسر وجود أى جزء هو وجود الجزء الآخر . واصبح موضوع التأمل والدراسة هو العلاقات لا الأشياء الكائنة .

والى جانب ذلك يتمتع الكائن العضوى بخاصة الحياة . فهو لا ينمو باضافة أشياء اليه ، ولكنه ينمو عضويا . فالعالم ليس بالشىء المصنوع ، أو الآلة الكاملة ، ولكنه ينمو . ومن هنا أصبح التغير قيمة ايجابية لا سلبية ، أى أن التغير لم يعد عقوبة تلحق بالانسان . انه فرصة تتاح له . وكل ما يواصل نموه أو يتغير من حيث الكيف ، لا يتميز بكماله ، بل لعله لن يتحقق له الكمال مطلقا . فلم يعد الكمال صفة موجبة ، وأصبح النقص هو القيمة الموجبة . فمادام العالم فى تغير وينمو ، ستقحم المستحدثات المتطرفة الموجبة نفسها على العالم . وبتدخل كل مستحدث ، يتغير الطابع الأساسى للعالم ذاته . وبذلك أصبحنا حيال عالم من العوارض الطارئة . ولو صحت كل هذه الأشياء ، فان ما يتبع ذلك هو القول بعدم وجود انماط قديمة فى الوجود . واذا طبقنا هذا الرأى على عالم الفن على سبيل المثال ، سنرى أن كل عمل فنى يخلق نمطا جديدا ، ولكل قوانينه الجمالية . وربما بدا بينه وبين الأعمال الفنية السابقة تشابه حتى فى المبادىء ، ولكنه فريد من الناحية الجوهرية . ويتمخض عن ذلك فكرتان فرعيتان . الأولى — أصبح التنوع ، لا الاطراد ، اساس كل من الخلق والنقد . واتهم الرومانتيكيون على سبيل المثال بخلط انواع الشعر ، ولكن ما الذى يمنعهم من القيام بذلك ؟ بعد نبذ الأساس الميتافزيقى برمته لهذه الأنواع ، أو اختفاؤها فى نظر بعض المؤلفين . والفكرة الفرعية الأخرى هى فكرة الأصالة الخلاقة . صحيح أن فكرة الأصالة

قد سبق لها الوجود ، ولكن معناها كان مختلفا . ويوصف الفنان بالأصالة الآن لأنه قد أصبح أداة يعتمد عليها أى شيء مستحدث أصيل أو عارض للدخول فى العالم ، لا لأنه قد استطاع بفضل العبقرية تناول نمط قديم الهى فطرى .

تتمخض فكرة الكيان الدينامى العضوى ، فى أبعد صورها تطرفا عن الاعتقاد بان تاريخ العالم هو ذاته تاريخ الله ، وهو يخلق نفسه . وبذلك اعترف آخر الأمر بالشر كحقيقة ، لأن تاريخ العالم — ابتداء من الله الذى لم يعد يتصف بالكمال — هو تاريخ الله ، سواء كان مفارقا أو كامنا ، بعد استطاعته التحرر من الشر اعتمادا على عملية التطور . بطبيعة الحال ، من المستطاع استبعاد الله من الفلسفتين القديمة والحديثة على السواء ، والنتيجة فى الحالتين هى المادية .

استندت الفلسفة القديمة فى تفوقها الميتافزيقى على مبدأ عدم امكان صدور أى شيء عن العدم . أما الفلسفة الأحدث فقد استندت على القول بان العدم قادر على أن يخلف « الوفرة » مثلما تخلف الوفرة العدم .

٣

تعمدت التطرف عند عرض هذه الأفكار حتى أزيدها وضوحا بقدر المستطاع ، ولأظهر التباين الشديد بين مستوى التفكير القديم والحديث . وأود الآن أن أوائم بينها وبين ما قاله لوفجوى ويليك . قال لوفجوى ان الأفكار الثلاثة المستحدثة فى الفن والفكر الرومانتيكى هى « الكيان العضوى » و « الدينامية » و « التنويعية » ، ووصف هذه الأفكار الثلاثة بانها منفصلة غير متوافقة . واننى أقر القول بأنها غالبا ما تظهر منفصلة ، ولكنى متيقن بارتباطها جميعا بعضها ببعض ، واستمدادها من معنى مجازى جذرى أساسى . انه معنى « التكوين العضوى للعالم » (٣) ولو توخينا الدقة لقلنا أن « العضوية » تتضمن

(٣) لقد فزعت عندما أدركت اختلافى فى الرأى مع لوفجوى ، وعلى الرغم من اعتقادى بان افكاره الثلاثة ليست غير متجانسة ، بل متجانسة ، أو على الأقل مستمدة فى أصلها من معنى مجازى واحد ، فان امكان اتصافها بالفعل باللاتجانس ، لا يحرمها اطلاقا من قيمتها فى فهم الرومانتيكية ، كما أن لا تجانسها المحتمل ليس له أى تأثير يذكر فى فكرتى المقترحة التى ستجيء فيما بعد .

الديناميه ، لأن اى كائن عضوى يتحتم أن ينمو ويتغير من حيث الكيف ، وان كنت افضل استعمال مصطلح « التكوين العضوى الدينامى » حتى أؤكد أهمية النقص والتغير . وتبعا لهذه الشروط ، تكون التنويعية بطبيعة الحال قيمة ايجابية ، لأن تنوع الأشياء وتفردها ، برهان على التدخل المستمر لشيء مستحدث فى الماضى والحاضر والمستقبل .

وننتقل الى ويليك ومعاييره الثلاثة . ولقد قمت بالفعل بتضمين احد هذه المعايير : العضوية . أما الميياران الآخران ، فهما الخيال ، ويقصد ويليك « الخيال الخلاق » . ويبين أى تمعن بسيط أن فكرة الخيال الخلاق مستمدة من « الكيان العضوى الدينامى » . ولو اعترفنا ان العالم فى عملية خلق دائم لنفسه ، لكان معنى هذا اتصاف عقل الانسان بقدرته الخيالية وبالقدرة الأصيلة على الخلق . والفنان هو ذلك الانسان الذى يتمتع بالقدرة على استحداث معان فنية جديدة فى الواقع ، مثلما يستحدث الفيلسوف أفكارا جديدة فى الواقع . واعظم البشر طرا هو الفيلسوف الشاعر بفضل سمو موهبته التى تسمح له باداء الناحيتين فى نفس الوقت . وبالاضافة الى ذلك ، يتميز الفنان بالقدرة على خلق رمز للحقيقة . فهو قادر على التفكير بلغة المجاز . ومادام العالم كيانا عضويا ، فلن يستطيع أن يخلق رمزا مناسبا له الا ما تميز بتركيبه العضوى كالعمل الفنى . أليست هذه هى طريقة الرمزية ؟ وفى الاستعارة التمثيلية ، تحتفظ الوحدة الرمزية بمعناها بعد انتزاعها من سياقها . « كهف الخطأ » هو كهف « الخطأ » . فهناك علاقة مباشرة متناظرة بين اية وحدة فى عالم الظواهر واية وحدة فى عالم الأفكار . أما فى الرمزية ، فان ما يمنح الوحدة الرمزية القوة هو علاقتها بأى شيء آخر فى عالم الفن . فما جعل لاهاب (فى رواية موبى ديك للفيل) قيمة رمزية هو الحوت ، كما اكتسب الحوت أيضا قيمته من آهاب . وفى الرمزية تساوى العلاقات الباطنية بين الوحدات الرمزية المتضمنة العلاقات الباطنية لمجموعة من المعانى . فاذا افترضنا أن السلسلة ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ... الخ . تمثل سلسلة من الأفكار فى العقل ، وان سلسلة مماثلة (أ ، ب ، جـ ، د ... الخ) تمثل سلسلة من الأشياء فى عالم الواقع ، أو فى عالم الخيال المشخص ، هنا يستطاع القول بانه فى حالة الاستعارة التمثيلية ، لو كانت (أ) عبارة عن وحدة رمزية فانها ستمثل (١) ، كما ستمثل « ب » (٢) ، وهلم جرا . وعلى ذلك يمثل التنين فى Faerie Queene

(الكانتو الأول من الكتاب الأول) الخطأ ســواء وجد فارس الصليب الأحمر أم لم يوجد . كما سيمثل الفارس فى أحد مستويات التفسير القداسة ســواء وجد التنين أم لم يوجد . أما فى الرمزية فلا وجود لعلاقة مباشرة بين « أ » أو « ب » أو « جـ » ، وبين ١ ، ٢ ، ٣ . والأصح هو أن العلاقة الداخلية بين الثلاثة الأول تشير اشارة رمزية الى العلاقة الداخلية بين المجموعة الثانية من المجموعات الثلاث . ومما يجعل موبى ديك معنى رمزى هو قيام آهاب باصطياده ، لأن ما جعل له معنى رمزيا فى الواقع هو اتصــاف كل شىء آخر فى الكتــاب تقريبا بمعناه الرمزى أيضـــا .

والمبدأ النقدى الشائع الآن ، وان كان من المحتمل الا يكون مقبولا على نطاق واسع ، والقائل بأن النسق الرمزى قادر على تحقيق عدد غير محدود من التفسيرات المتساوية فى الصحة ، هو نفسه فكرة رومانتيكية، بمعنى عدم وجود معنى ثابت أو محدد للعمل الفنى ، ولكنه يتغير بتأثير المشاهد . فبينهما علاقة جدلية أو دينامية وعضوية .

وعلى ذلك فيمكننا أن نستخلص أن معايير ويليك الثلاثة : « الكيان العضوى » و « الخيال » و « الرمزية » مستمدة من معنى مجــازى اساسى ، أو من فكرة « الكيان العضوى الدينامى » .

بقيت هناك فكرة عميقة هامة اخرى لم أذكرها بعد . انها فكرة العقل الباطن أو اللاشعور التى ظهرت عند وردزورث وكولريدج وكارلايل، وكذلك بلا جدال طوال القرنين التاسع عشر والعشرين . ذكر كارلايل سنة ١٨٣٠ (*) أن أضخم فكرتين فى القرن هما الدينامية والعقل الباطن. وترتد فكرة العقل الباطن الى هارتلى والى كانط ولايبنتز ، كما ظهرت مضمرة عند لوك . والحق انها ترتد الى أى شاعر تحدث جديا عن الهة الفن (الميوزا) . ولكنها لم تظهر فى أكمل قوتها الا بعد ظهور فكرة « الكيان العضوى الديناسى » . وعرفها الرومانتيكيون الانجليز على خير وجه فى مذهب التداعى الآلهى لهارتلى ، ثم أصبحت محورا أساســيا لفــكرهم عندما جعلوا العقل يتصف بأصــالته الخلاقــة . حتى ذلك الحين ، كان الاله يتصــل بالانســان اما مبــاشرة عن طريق الوحى ، أو بأسلوب غير مباشر عن طريق برهــان عالمه الكامل . اما الآن بعد أن

(*) فى كتــاب Characteristics

اصبح الله يخلق نفسه ، واصبح العالم يتصف بالنقص ، وان كان قابلا للنمو ، وبعد التدخل المستمر للمستحدثات فى العالم ، فكيف يستطاع حدوث أى ادراك للحقيقة ؟ . واذا كان العقل غير كاف بسبب تحديده ، ولأن الأحـداث قد أثبتت اخفافـه ، فلن يسـتطاع ادراك الحقيقـة الا حدسيا وخياليا وتلقائيا اعتمادا على الشخصية الانسانية برمتها ، من أعمق الينابيع الكامنة فى الباطن . الواقع أن التسليم بوجود خيال خلاق يستلزم وجود لاشعور . وهو بهذا المعنى مازال سائدا اليوم بغير اعتماد على تأكيد الهى ، كجزء من نظرية النقد هـذه الأيام . انه ذلك الجزء من العقل الذى ينفذ منه الجديد الى الشخصية ، وبالتـالى الى العالم فى صـورة فن وفكر . أصبحنا الآن نتصـور اللاشعور أو العقل الباطن كشىء يحتل مكانا فى الباطن أو فى أسفل . اما الرومانتيكيون الأوائل فتصوروه كشىء خارجى وعلوى . هـذا يعنى اننا نهبط حتى نصل الى الخيال ، اما هم فكانوا ينهضون اعتمادا عليه . والطريقة الأخيرة بطبيعة الحال هى طريقة الترانسدنتالية .

وفضلا عن ذلك ــ وكما سأبين بعد قليل ، لم يقتصر الأمر على نقل فكرة اللاشعور عن لوك وكانط وهارتلى ، وتحويلها الى شىء خـلاق أساسا . اذ أصبح أيضـا جزءا متكامـلا من « التكوين العضـوى الدينامى » ، بعد أن استطاع بعض الرومانتيكيين الأوائل اثباته تجريبيا اعتمادا على تجربتهم الشخصية ، ان صح مثل هـذا القول . ولقد أصبح الاعتماد عليه فى نظرهم برهانا على صحة الأسلوب الجديد فى التفكير ، وصحة النزعة الرومانتيكية الذاتية بالتبعية ، لأن الفنان يراقب قدراته فى تقدمها وانبعاث الجديد من عقله الباطن .

فما هى الرومانتيكية اذن ؟ انهـا سـواء من الناحيـة الفلسفية او اللاهوتية أو الجمالية ــ ثورة للعقل الأوربى ضد التفكير على نحو آلى ساكن ، واعادة توجيه العقل التفكير بطريقة النمو العضوى الدينامى . وقيمها هى التغير وعدم الاكتمال والنمو والتنوع والخيـال الخـلاق واللاشعور .

٣

أسميت « الكيان العضوى الدينامى » ، كما يفصح عن نفسـه فى الأدب فى صـورته المكتمـلة بكل ما هو مسـتمد منه من أفـكار

« بالرومانتيكية الأصيلة » (الراديكالية) وأود أن أضيف الى هـذا المصطلح مصطلح « الرومانتيكية الموجبة » بوصفه مصطلحا مفيدا فى وصف الناس والأفكار والأعمال الفنية ، عندما يتمثل فيها « الكيان العضوى الدينامى » أما مكتمـلا أو فى صـورة غير مكتملة . على ان مصطلح الرومانتيكية الموجبة فى ذاته ، لو أريد الاعتماد عليـه فى فهم الحركة الرومانتيكية ، فانه سيثبت عدم جدواه . وربما اثبت أنه أسوأ من عدمه . اذ كثيرا ما يكون ضارا . ولو همس بعض قرائى قائلين : « وما الذى يمكن أن يقال عن بايرون ؟ » ، كانوا على حق فى ذلك ، لأن مصطلح الرومانتيكية الموجبة غير قادر على تفسير بايرون ، أى أنه ليس كافيا ، ولابد من أن يضاف اليه مصطلح الرومانتيكية السالبة الذى سوف اتحدث عنه الآن (٤) .

قد يبدو لأول وهلة اننى أحاول هنا ان أنكر غايتى الأساسـية الرامية الى رد نظريات الرومانتيكية العديدة الى نظرية واحدة ، وان كان الأمر ليس كذلك . والرومانتيكية السالبة مكمل ضرورى للرومانتيكية الموجبة ، ولكنها ليست مساوية ولا بديلة لها . ومن تم فيتحتم أن نتوافق معها . واذا توخينا الايجـاز قلنا ان الرومانتيكية السالبة تعبر عن اتجاهات الانسان ، ومشاعره وأفكاره فى حالة تخليه عن النظرة الآلية الساكنة ، وان كان لم يصـل بعد الى اعادة تكامل أفكاره وفنه على نحو متوافق مع الكيان العضـوى الدينامى . وطبيعى أن ما أتبعه

---

(٤) قال ويليك على سبيل المثال « أن بايرون لا يشترك فى النظرة الرومانتيكية الى الخيال » ، أو أنه قد خضـع لها « فى مناسبات فحسب » واستشهد بتشايلد هارولد (الكانتو ٣) المؤلف والمنشور ١٨١٦ ، عندما خضـع بايرون بعض الوقت لتأثير وردزورث من خلال شيللى . ومثل نظرة بايرون الرومانتيكية الى الطبيعة ككائن عضـوى يرتبط به الانسـان عضـويا بوساطة الخيال فى مناسبة خاصـة ، واقتصرت على عهد تأثره بشيللى . أما قول ويليك بأن بايرون من الرمزيين والذى أعتمد فيه على ما قاله ويلسون نايت فى كتاب The Burning Oracle ، فليس مقنعا كل الاقناع . ويبدو لى كلام نايت ضعيفا لا يصح الارتكان عليه . ولقد وصف ويليك نفسـه نايت « بالمسرف » ، وهـذا انتقاص من قدره بلا جدال . وأنا أعتقد باختصـار أن مقولات ويليك الثلاث عن الرومانتيكية بلا نفع ، أو انها لا تنفع الا فى حالات نادرة عند تطبيقها على بايرون . والأمر بالمثل فيما يتعلق بأفكار لوفجوى الرومانتيكية الثلاثة ، ولنفس السبب بالطبع (انظر مقـال ويليك الثانى ص ١٦٥ و ١٦٨) . ولاشـك أن بايرون قد استعمل رموزا ، ولكنه استعملها مضطرا ، كما يفعل الجميع ، لا كمبدأ واع فى انشاء الادب والخلق .

هنا هو طريقة فى التحليل قد اصبحت شائعة الآن بحيث أصبحت استنشقها مع غبار مكتباتنا . انها طريقة تحليل مؤلفات الكاتب مع الاسترشاد بما تصادفه شخصيته من تطور . فنحن نبدأ قبل دراسة اى فنان بتحديد اتجاه حياته وترتيب أحداثها ، أى أننا نبدأ « بافتراض » وجود تقدم فى فنه . وانني أرجو الا اثير الملل عندما اشير الى أن هذه الطريقة فى ذاتها تطبيق خاص لاحدى الأفكار الأساسية المستمدة من « فكرة الكيان العضوى الدينامى » أو « الرومانتيكية الموجبة » ، أى فكرة التطور بالمعنى الذى قصده القرن التاسع عشر . على أننى لكى أبين ما أقصده بالرومانتيكية السالبة وعلاقتها بالرومانتيكية الموجبة ، ولكى أبين كيف تعمل النظرية من الناحية العملية سوف أبحث فى اقتضاب ثلاثة مؤلفات ظهرت فى السنوات الباكرة من الحركة الرومانتيكية « البحار القديم » و « المقدمة » و « سارتور ريزارتوس » (٥) .

تدور الكتب الثلاثة باختصار حول الموت الروحى ، واعادة المولد ، أو التحول الدنيوى . وتتلخص هذه التجربة فى ابسط معانيها فيما يلى : انتقال الانسان من حالة الايمان بالعالم الى عهد شك ويأس من وجود اى معنى للعالم ، ثم انتقاله بعد ذلك الى اعادة الايمان بمعنى الكون والخير . وربما أمكننا تسمية النقلة من المرحلة الأولى الى الثانية « بالموت الروحى » ، ومن المرحلة الثانية الى الثالثة « باعادة المولد الروحى » .

ولنبدأ أولا ببحث « المقدمة » ، وعنوانها الثانوى « نمو عقلية شاعر » ، ولم يكتب وردزورث هذا المعنى الثانوى نفسه . بعد أن ابتدأ وردزورث بالكلام عن « المعتزل » ، اكتشف قبل تفسير معتقداته ، انه مضطر الى البدء أولا بتفسير كيف اعتنقها . هذا القرار فى ذاته من علامات الرومانتيكية الموجبة ، لأنك لو اتبعت الطريقة « الساكنة » فى

---

(٥) سأقدم فيما يلى تفسيرا « للبحار القديم » The Ancient Mariner قمت ببحثه منذ سنوات قليلة ، وان كان مستمدا جوهريا من نظرات مختلفة « لشتالكنخت » و « مود بودكين » وغيرهما من النقاد المختلفين . وسوف افترض أيضا أن الأعمال الثلاثة جميعا تدور حول نفس التجربة الذاتية . وشتالكنخت ــ بقدر ما أعرف ــ هو المعقب الوحيد الذى أشار فى كتابه Strange Seas of Thought الى أن « المقدمة » و « البحر القديم » يدوران حول نفس الشىء . وبقدر ما أعرف ، لم يشر أحد الى اهتمام سارتور ريزارتوس بنفس الموضوع .

التفكير ، فانك ستتجه ـ مثلما فعل بوب فى « مقال عن الانسان » ـ الى الاقتصار على تقديم نتائج ما حدث خلال التفكير والتجربة . أما اذا اكتشفت أنه يتعذر تفسيرك لأفكار من غير أن تتبع طريقة تبين فيها كيف اهتديت اليها ، فسيكون عقلك فى هذه الحالة قد اتبع طريقة منمشية مع مبادىء التطور والنمو . والتجربة الأساسية التى وصفها وردزورث هى الموت الروحى واعادة المولد الروحى . وبدأ باظهار ايمانه الكامل بمبادىء الثورة الفرنسية ، كما فسرها أنصار المذهب التأليهى من الفلاسفة ، والمؤمنون بالنظم الدستورية ، والمبدأ الأساسى عندهم هو الاعتقاد بأن كل ما يجب أن يفعل الآن هو العمل على استعادة الأنظمة السياسية التى كانت نقية فى الأصل ، وآل اليها الفساد الآن . وسيتمخض ذلك بالضرورة عن ظهور مجتمع كامل . وقبل وردزورث هذا الراى ، كما قبل أيضا النزعة العاطفية التى أفاض شافتسبرى فى التعبير عنها بصورة ملحوظة ، والتى مثلت تعبير القرن الثامن عشر عاطفيا عن الايمان بكمال العالم ، وخيريته ، والتى تحولت الى صورة أكثر صخبا وسخفا ، بعد أن ارتكنت على قواعد فى تفسير الشر الاخلاقى ظل النفور منها يزداد شيئا فشيئا حتى اصبحت غير مقبولة . ويكشف أى انسان يدافع عن اى فكرة يتعلق بها عاطفيا عن عاطفية وهوائية أشد فى الدفاع عن فكرته ، عندما يظهر خصمه بصورة واضحة : ان الفكرة لم تعد تقبل الاحتمال .

اكتشف وردزورث اخفاق الثورة الفرنسية . اذ زادت الناس سوءا بدلا من أن ترتقى بهم ، وتحولت عن خلق الحرية السياسية والفكرية الى الطغيان وسفك الدماء والتوسع الاستعمارى . واعتقد وردزورث أنه قد ضل سواء السبيل بتأثير عواطفه وتورطه فى تقبلها بمثل هذه السهولة واليسر . حينئذ قرر الابتعاد عن العاطفية ، ووضع كل القيم أمام محكمة العقل ، وانتظر أحكامه . ولكن العقل كذلك لم يكن كافيا . فلم يكن عقل عصر التنوير المزهو بنفسه قادرا على تفسير سر اخفاق الثورة الفرنسية ، ولا على تيسير قبول هذا التفسير . ثم حدثت بعد ذلك ميتته الروحية ، وكان وردزورث قد ركز كل ثقله على العاطفة والعقل ، وخانه الاثنان ، وشعر بافلاس روحى ، فما هو السبيل الى اتباع طريق مقبول ؟ . وبعد أن انتقل الىربسداون ، وانضم الى شقيقته دوروثى ، وتعرف الى كولريدج ، وقام بالعيش بالقرب منه فى نذرستوى ، أعاد تنظيم كل أفكاره اعتمادا على العون الفكرى والعاطفى لكل من كولريدج ودوروثى ، وقام يستعيد ايمانه

بالخير واهمية العالم ويؤكد هـذا الايمان وفقا لشرائط جديدة . وقال انه بعد « أن وقف فى حضرة الطبيعة ككائن حساس وروح خلاقـة « شعر » أن قدرته الخلاقة من نوع قدرة الطبيعة . وأعتقد فى قدرة الطبيعة والروح الخلاقة على احداث تبادل فعال يحقق السـمو ويلهب الجرارة . فصوت الطبيعة نابض بالحياة . وتمة حالات معينة يتيسر فيها سماع هذا الصوت الحى ، عندما ننفذ بأبصارنا فى حياة الأشياء ، ونشعر :

.... باحساس بالتسـامى

وبشيء ابعد امتزاجا ، ....

وبحـركة روح تدفـع

كل الكائنات المفكرة وكل موضوعات الفكر ،

وتنساب من خـلال كل الأشياء .

العالم حى ، ليس ميتا . انه يحيا وينمو ، وليس بالآلة المكتملة ويتحدث الينا مباشرة من خـلال العقل الخلاق ، وحواسـه . ومن غير المستطاع ادراك حقيقته من شـواهد الطبيعة ، ولكن من خـلال العقل اللاشعورى الخـلاق وحده . هذه هى النقطة التى تركز عليها الوصف الشهير لصعود المستر سنودن فى الكتاب الأخير من « المقدمة » . فبعد أن تسلق وردزورث خـلال الغيوم ، وصل الى قمة الجبل . وهناك كان بحر من الحب يحيط به من كل ناحية ، والقمر مضيء فوق الكل ، صافيا جميلا يشع نوره براقا . غير انه من خـلال فجوة فى السحب ، ينبعث زئير الحياة ، فى الوديان المحيطة بالتلال ، وهكذا لمح فى القمر ما يذكره بالعقل :

الذى يتغذى على اللامتنـاهى

ويعشق الهوى المظلمـة والكلف

بالاستماع الى أصواتها وهى تتردد فى صمت الظلام

فى تيـار واحـد متواصـل

هذا هو رمز العقل اللاشعورى لكل من الانسان والعالم المتشابهين فى آخر المطـاف . فكلاهما يسعى لتحقيق الكمال فى وجوده . واستطاع

وردزورث أن يثبت لنفسه اعتمادا على تجربة عميقة وجود العقل اللاشعورى فى حياة العالم ، وقدرته وامكان الوثوق به ، ونشاط الكون الخلاق المتواصل .

وليسمح لى بأن أضيف أيضا بأن وردزورث قد احتفظ كذلك — لسوء الحظ كما أعتقد — فى أعماق اتجاهاته الجديدة بالحنين الى الثبات ، وبالمثل الأعلى للكمال الأبدى ، وهكذا توافر لنا منذ عهد باكر الحل الوسط المسمى بالفيكتورى . وترتب على هذا التناقض ان حدث فى شعره مسخ فى نهاية الأمر ، وفقد قدراته الخلاقة ، او اعتمدنا فى كلامنا على المقارنة . كما تسبب فى رجوعه الى نوع من الاتجاه المحافظ المنقح ، والى الاعتقاد بوجود مجتمع عضوى خال من أى قوة ديناميية . على أن هذه قصة أخرى ، ولن استطيع مواصلة الكلام عنها هنا .

فاذا تغاضينا عن الترتيب الزمنى ، فاننى سأنتقل الآن الى « سارتور ريزارتوس » والفصول الجوهرية لكتاب كارلايل هى « لا الخالدة » « وحالة اللامبالاة » و « نعم الخالدة » . وتمثل هذه العناوين بكل وضوح « الموت الروحى » و « اعادة المولد الروحى » . ويحدثنا كارلايل فى معرض كلامه عن نفسه منتحلا شخصية البروفسور تويفلسدريخ ، كيف فقد ايمانه بالدين « وعنى فقدان الايمان الدينى فقدان كل شيء » . « وبدأ العالم الذى عرفته يوما ما ببهائه أشبه بصحراء قفراء » « فثمة جدران خفية تفصل بينى وبين كل الاحياء ، وان كان من المتعذر النفاذ فيها ، فهل هناك فى العالم الفسيح أى صدر حنون أستطيع أن أضمه باطمئنان الى صدرى ؟ . لا ليس هناك .... كانت عزلة غريبة تلك التى انتابتنى حينئذ . اذ بدا العالم كله خاويا من الحياة والغاية والارادة ، بل ومن العداوة ، وكأنه آلة بخارية ميتة ضخمة لا مثيل لها ، تدور بطريقة آلية ، بلا اكتراث وتمزق جسدى اربا اربا » . « وردد العالم كلمة لا الخالدة مؤكدا سلطانه من خلال الثغرات التى استطاع أن يعلن فيها عن وجوده » . ولكنه فى لحظة ضلاله وشركه وقف صائحا انه لن يقبل هذه الاجابة ، فلم تكن لحظة اعادة المولد قد حانت بعد ، ولكنها كانت أول خطوة فى طريق التحدى والتمرد .

ثم مر « بحالة اللامبالاة » ، وطاف بجهامة فى ربوع أوربا مشاهدا

حماقات الآدميين وقسوتهم وشرورهم . فهو الآن طواف وحاج بلا كعبة يقصدها ، ويأتي يوم وهو محاط بالمناظر الساحرة وسط الطبيعة ، وفى رعاية أبناء البشر برقتهم وورعهم الفطرى ، فيحدث تغير : « انزاحت الأحلام الثقيلة شيئا فشيئا ، واستيقظت محاطا بسماء جديدة وأرض جديدة .... هل هذه هى الطبيعة ... ها ! ولماذا لا أدعوك بالله ؟ . ألست بالرداء الحى لله ؟ ليس العالم ميتا مسكونا بالشياطين ولا هو مقبرة عامرة بالأشباح ، ولكنه أشبه باله برعانى رعاية الأب . نعم انه حى والطبيعة كما قال لنا فيما بعد (*) ليست كاملة ، ولكنها سائرة نحو الكمال ، والبشرية حركة حية ، تسرع فى خطاها أو تبطىء » . هنا بلا جدال رومانتيكية موجبة مكتملة الى حد يجعلها تبدو رومانتيكية أصيلة (راديكالية) وان كان كارلايل مثل وردزورث قد احتفظ بمبدأ ممثل للسكون ، كشف عن التناقض فى فكره . فهو مثل وردزورث قد عبر عن جنينه الى قاعدة ساكنة أو أرض ساكنة يلوذ بها من دوران العالم ، فاظهر عدم استقراره على رأى ، وان كانت هذه ايضا قصة أخرى .

حدثنا كولريدج فى « البحار القديم » عن تجربة تشابه تلك التى ذكرها وردزورث وكارلايل ، عندما انتهك البحار فى رحلته حول العالم ، أو خلال الحياة حرمة ايمان رفاقه من البشر ، وصاد طائر البطريق (*) الجسم الحى الوحيد فى عالم تكسوه الثلوج ، ويرمز بهذا العالم دائما الى فتور الروح والموت . ونبذه رفاقه البحارة ، ووصموه بالذنب الذى اقترفه . وانتقلوا من عالم الثلج والصقيع الى عالم النار والدفء ، الذى يرمز أيضا الى الموت الروحى والغربة والمعاناة . وانتشلت الحياة روح البحار من براثن الموت ، وبقى وحده حيا ، بينما مات رفاقه البحارة حوله ، فى صمت ، وعيونهم تتجه اليه بالملامة . يذكرنا هذا بقول كارلايل : « كانت عزلة غريبة تلك التى انتابتنى حينئذ » . وكان كارلايل قد استعمل أيضا رمزى الثلج والنار فى وصف حالته . وتملك روح البحار الشعور بالعزلة والغربة والذنب . فهو يقف فريدا فى عالم من الشر المستعر ، بعد أن حل الفساد وتغلغل ، وأحاطت الأوحال وثعابين الحياة بسفينته ، وبينما هو يراقبها فى

(*) فى الفصل المسمى Organic Filaments

(*) كلمة البتروس albatross مأخوذة عن كلمة البطريق العربية — راجع قاموس اكسفورد الكبير .

ضوء القمر ، شعر بانبهار مفاجىء بجمالها ، « وباركت وجودها دون أن أدرى » . فلقد اندلع من أعماق اللاشعور ميل الى التوكيد والحب والترحاب ، وسقط الالبتروس من فوق رقبته فى البحر ، وتلاشى رمز الذنب والغربة واليأس ، وعاد العالم للحياة ، وامطرت ، والمطر مـاء الحيـاة ، وهبت الريح ، ودفعت أنفـاس العالم الحى المركب فسارت متهادية وسط المحيط ، وامتلأ الهواء بالأصـوات ، وتلألأت السماء بأنوار الحياة ، ونقدمت روح أرض الثلج والجليد لعونه ، ويذكرنا هذا بكارلايل عندما كان يكمن فى أعماقه دون أن يشعر — حتى فى أشـد لحظانه يأسا — مبدأ الايمان والتوكيد . وحلت روح الملائكة بأجساد البحارة الموتى ، وتحركت السفينة ، وهب العالم بأسره لعون البحار ، فأكمل رحلته .

وبعد ذلك ، وعلى الرغم من حصـــوله على المغفرة ، واعـادة الترحاب به بين البشر ، بفضل اعترافه ، بزغ دافع حثه على روايـة حكايته ، بعد أن هب حافز الخلق عند الشاعر قويا من عقله اللاشعورى. هنا نظر الى الشعر كفعل الزامى ، وان كان خلاقا . ويصح القول بان كولريدج أعمق من كل من وردزورث وكارلايل . فهو يعرف أنه فى حالة شعور الرومانتيكى بالعزلة مرة ، فان هـذا يعنى انعزاله الدائم ، فهو لا يستطيع الاشتراك فى ولائم . وأحسن أدوين ماركهام التعبير عن ذلك عندما قـال :

لقد رسـم دائرة عزلتنى بعيدا

فبدوت كمارق متمرد جدير بالاستهزاء ،

ولكننى كنت أملك الحب وروحا قادرة على الاستحواذ

فرسمنا دائـرة اجتذبته اليها ! .

على الرغم من أنه يمكن أن يهتدى الانسان الى راى موفق يتقبل افكار أقرانه من البشر ، الا أنه سيظل دائما بالنسبة للناس ، خارج دائرة المعتقدات المقبولة ، حتى اذا بارك كل الأشياء كبيرها وصغيرها .

ومهما يكون من امر نحن نصادف هنا رومانتيكية موجبة اصيلة (راديكالية) من أسمى نوع . فهى تمثل ذروة ما يحدث . فهى تؤكد العقل اللاشعورى والخيـال الخلاق ، وتؤكد مبدأ العالم الحى ، ومبدأ

التنوع ـ كما انها رمزية مكتملة ورمزية عضـوية ، فيها صيد الالبتروس سيبدو بلا معنى الا اذا نظر اليه مقترنا بالعلاقة الداخلية بين الوحدات الرمزية المختلفة .

اثبتت هذه التفسيرات ـ فى نظرى على أقل تقدير ـ امتياز مبادىء لوفجوى الثلاثـة فى الرومانتيكيـة : الكيـان العضـوى والديناميـة والتنويعية ، وقدرتها على النفاذ فى الأعمال المختلفة للفن الرومانتيكى ، وتعريفنا بالعلاقات التى تربط بينها فى حركة أدبية واحدة . ولقد اثبتت لى أيضا أن هذه المعتقدات ليست غير متجانسة ، ولا هى أفكار مستقلة ، ولكنها أفكار وثيقة الارتباط . فكلها متصلة بمعنى أساسى ، أو معنى مجازى للعالم .

ننتقل الآن الى تعريف الرومانتيكية السالبة . ولا يخفى أننى قد نقلت المصطلح من عنوان « لا الخالدة » لكارلايل . وتجىء هـذه الحالة نتيجة لانتقال أفراد مختلفين من تأكيد معنى الكون وفقا للنظرة الآلية الثابتة ـ كل حسب طبيعته ـ الى مرحلة شك ويأس وعزلة دينية وروحية وانفصال بين العقل والقدرة الخلاقة . انها المرحلة التى لا يرون فيها جمالا ولا خيرا فى العالم ، ولا مغزى ولا معنى متعقلا ، انهم لا يرون فيه أى نظـام على الاطلاق ، حتى النظـام فى أسوأ صوره . هذه هى الرومانتيكية السـالبة ، التى تمهد للرومانتيكية الموجبـة . انها عصر « الانتفاضـة العاصفـة » (*) عند الألمـان فى القرن الثـامن عشر . وبانطلاق القرن التاسع عشر ، ازدادت سـهولة النقلة ، بعد انتشار الأفكار الجديدة على نطـاق أوسع . على أن الرومانتيكيين الأوائـل لم يعرفوا الأفكار الجديدة الا عن طريق التجربة الشخصية الأليمة ، وأبرز أمثلة دالة على الرومانتيكية السالبة هم الأفراد المشبعون بالذنب واليأس والنفور من الكون والعالم والمجتمع . ويمثلون عادة بمن اقترف جريمة بشعة لا يصححذكرها ، ولم يسبق حدوثها فى المـاضى . وهم عادة من المنبوذين من الناس والله ، ولعلهم دائما من الهائمين على وجوههم فى مشـارق الأرض ومغاربها . انهم أمثـال هارولد ومانفريد وقابيل (عند بايرون) . وهم أبطال قصائد مثل ألستر (أو روح الوحـدة لشيللى) . ولكنهم عندما يحاولون تأمل موقفهم ـ ولو قليلا ـ بعد أن يرغموا على تنمية وعيهم التاريخى ، ويشرعون فى البحث عن سبب

(*) Sturm und Drang

سلبيتهم وشعورهم بالذنب ووحشيتهم يتحولون الى دون جوانات . وعلى سبيل المثال حاول بايرون فى دون جوان أن يتتبع بطريقه موضوعية — عن طريق السخرية — نمو هذه الاتجاهات التى راى تمرتها فى نفسه . وكما ذكرت من قبل ، لن تستطيع الرومانتيكية الموجبة تفسير حالة بايرون ، اما الرومانتيكية السالبة فقادرة على ذلك ، فلقد أمضى بايرون حياته فى نفس الموقف الذى عاش فيه وردزورث قبل رفضه معتقدات « جودوين » ، وقبل انتقاله الى « ريسداون » « وندرستوى » ، عندما كان يحيا كالبحار شريدا فى البحار الواسعة ، وكتويفلسدريخ (عند كارلايل) خاضعا « الخالده » غارقا فى « بحر اللامبالاة » .

صحيح انه كثيرا ما تسفر كل من الرومانتيكية الموجبة والرومانتيكية السالبة عن حدوث انعزال للتشخصية ، ولكن وكما أدرك كولريدج : العزلة والياس اللذان يترتبان على الرومانتيكية السالبة انما يرجعان الى عدم تقديمهما تفسيرا الكون ، أما الرومانتيكية الموجبة فتقدم مثل هذا التفسير ، الذى لا يشترك فيه المجتمع ، وان كان المرء عضوا فيه . وفى نظر ارنولد : « طابع الكمال ، كما تتصوره الحضارة ليس فى الأخذ والراحة ، بل فى النمو والصيرورة » . فلقد عزلته أفكاره عن البرابرة والمتزمتين وعامة الناس ، الذين كانوا قادرين على التأثر ، وان كانوا غير قادرين على الاتباع ، لأنهم لا يستطيعون الفهم ، ولذا بدت اتجاهاته الأساسية منعزلة عن اتجاهاتهم الى مثل هذا الحد البعيد . وعبر بيكاسو فى لوحاته بعمق عن نتائج الحرية التى منحتها الرومانتيكية للخيال الخلاق ، وان كان كثيرون يشعرون بالنفور منه ، بعد أن رأوا لوحاته التكعيبية أو ما بعد التكعيبية . كما ينفر منه أيضا كثيرون ممن لم يمروا بهذه التجربة . انه يشعر بالتوافق مع العالم ، وليس مع مجتمعه .

٤

اكتمل الآن عرضى لاقتراحى . وأعتقد راسخا ان هذه النظرية قد حققت ما هو متوقع من أمثالها . فلقد ساعدتنا على النفاذ فى داخل أعمال مختلفة من الفن ، وبينت ارتباط اى عمل فنى بآخر ... (ومع هذا) فاننى أود أن اعرض اقتراحا أخيرا ، وأدعو كل من تدهشه هذه الأفكار الى محاولة تطبيقها .

على الرغم من أن « الرومانتيكيــة السالبة » و « الرومانتيكــة الموجبة » بعدها ، قد ظهرنا كرد فعل ضد مركب الاطراد والآليه والسكون وما صحبه من اتجــاه محافظ ونزعه عاطفية وتأليهيه ، الا انهما قد ظلا محتفظين برواسب من هــذا المركب . وفى حالة انتزاع أى مقطع لأية نفطــه فى القرن التاســع عشر أو القرن العشرين ، ستتكشف الاتجاهات الثلاثة كلها ، وهى تعمل بصوره فعاله . ومن الواجب تصور المــائة والخمسين السنه الأخيرة ، أو ما يقرب من ذلك كصراع درامى ، يحتدم أحيانا فى صــوره مباشرة بين الرومانتيكيه الموجبــه والفكر الآلى الساكن ، وأحيانا يكون صراعا بين أطراف ثلاثة : انه صراع بين عقول ، وداخل عقول . ويكتشف عن نفسه حاليا فى التفاوت العميق بين ما يدعى أحيانا بالفن الرفيع والفن الجمــاهيرى ، كما تعبر عنه الظواهر الحضـــارية الحديثة التى يتميز بها رجال الطليعه ، وتتصف بحداثتها مثلما يتصف بذلك كولريدج ووردزورث . ويكتشف مثل هذا الصراع عن نفسه أيضا فيما يدور من حشــد المحكمة العليا بقضــاة بقصد أن يحكموا فى مسألة بعينها ، وفى المشاحنات المضنية — التى مازالت تتصف بالحيوية — حول التعليم التقدمى . وتظهر فى العــداء القائم بين نقادنا النسبيين والنقاد المؤمنين بالأحكام المطلقة . وتظهر فى الصراع اللاهوتى بين لاهوت رجل مثل تشارلز رافين (٦) ، واتبــاع لاهوت الأزمات الروحية . وثمــة نزعة رومانتيكية موجبة خالصــة للغاية فى صميم كتاب « انماط الحضــارة » لروث بنيديكت ، تتبين من اتصاف مثلها الأعلى للمجتمع الطيب بتركيبه العضــوى وديناميته وتنوعــه . وقصــارى القول أن تاريخ الأفــكار والفنون فى القرنين التاسع عشر والعشرين هو تاريخ صراع درامى بين قوى ثلاثة متناحرة : الآلية الساكنة والرومانتيكية السالبة والرومانتيكية الموجبة . وبطل هذه الدراما هو الكيان العضــوى الدينامى والتنوعيــة . وأعتقد أن جوته وبيتهوفن وكولريدج وغيرهم من مؤسسى التقليد الرومانتيــكى الذى مازال ينبض بالحياة — وهو التقليد الذى كثيرا ما يتعرض للرفض من أولئك الذين يحيون فى صميمه — مازال لديهم الكثير مما يستحق أن يقال لنا ، من الأشياء التى لا تعد مجرد غرائب فكرية وجمالية . ومع هــذا فاننى أدرك كيف تبدو الرومانتيكيــة فى نظر العديد من

---

(٦) جمع رافين بين العلم بالبيولوجيــا واللاهــوت . انظر الى كتــاب رافين Science, Religion and the Future. (نيويورك ١٩٤٣) .

العلماء والمفكرين ، فى صورة شريرة مسئولة عن كل أوصاب القرن الذى نعيش فيه . ولاجدال أنه قد يظهر ان هذه الدراما من نوع المأساة ، غير أنه لو صح ذلك ، فانما يرجع ذلك الى اصرار الآلية الساكنة على البقاء حية (٧) .

والحق ان عدم ثبوت ما قلته عن استمرار الرومانتيكية الموجبة ، أو اثبات نفعها فى المستقبل ليس ضروريا لتدعيم برهانى ، ولا حتى قريب الصلة به . وكل ما اطالب به هو أن ينظر قرائى بعين الجد الى النظريات الخاصة بالرومانتيكية التى اجملتها ، وأن يختبروها فى دراستهم وقراءاتهم وفصولهم الدراسية ، وانى متيقن أن الكثيرين منهم سيكتشفون نفعا فى هذه الأفكار ، حتى اذا لم تفز بالتوفيق الكامل فى نهاية المطاف .

(٧) لا تدل الميتافزيقا الرومانتيكية بالضرورة على أى شعور بالتفاؤل ، بمعنى أنه على الرغم من أن العالم ينمو ويتجه نحو ما هو أفضل الا أنه قد يكون الشر فى مجموعه ارجح كفة من الخير . كما انها لا تدل بالضرورة على النزعة التقدمية ، لأن حدوث تغير من البسيط الى المعقد ، قد يعنى ارتقاء الى الافضل ، كما أنه قد يعنى انحدارا الى الاسوأ ، ولا بأس أيضا من أن يعنى التغير بلا نهوض أو تدهور . ومع هذا فقد جرت العادة على اعتبار الجزء الثانى من القرن التاسع عشر ، ومنذ ذلك الحين بوجه عام ، دالا على الشعور بالتفاؤل والتقدم .

البير جيرار

منطق الرومانتيكية

اعتدنا أن تنتهى كل قضية من قضايا تاريخ الأدب بحكم يعتمد على اجراء يختلف اختلافا كاملا عما يحدث عادة فى المحاكم . فبدلا من أن يجىء الدفاع فى أعقاب الاتهام فى عالم القانون ، فانه يكون سابقا له فى عالم الأدب . فأولا — تبدأ مرحلة من الحماسة الساذجة التى تصحب اكتشاف اى مؤلف جديد او التبشير بحركة جديدة ، ثم تجىء — بعد جيل أو جيلين — مرحلة انتقاص لاتعتمد على التدقيق ، من استثارة حماسة المرحلة الأولى . وفى المرحلة الأولى يقال « ان الشىء لا يخص عصرا واحدا ولكنه يتبع كل العصور ! » وافضل ما يمثل المرحلة الثانية نقد « رايمر » لمطيل . ولن يظهر حكم أريب الا بعد انقضاء مرحلة الانتقاص الثانية ، ومثال ذلك ما أصدره جونسون وكولريدج على شكسبير ، فقد استطاعت احكامهما أن تمهد الطريق أمام حكم تاريخى متفق عليه . ومع هذا فعليك أن تلاحظ أن هذه المرحلة الثالثة والأخيرة لايتم الوصول اليها اعتمادا على حل وسط يوازن فيه بين الافراط فى التحمس والافراط فى الازدراء . ولعل السمة المميزة لهذه المرحلة هى ما فى اتجاهها من حداثة ،

من ص ٢٦٢ — ٢٧٣ فى كتاب Essays in Criticism (الجزء السابع سنة ١٩٥٧) ترجمة جورج واطسون عن مقال مجلة L'Athenée (١٩٥٦) .

وما طرا من اختلاف ملحوظ فى اعـادة تفسير قضايا الأدب قد يصح اعتباره اختلافا حاسما . فلقد اهتدى جونسون وكولريدج — مع ما بينهما من اختلاف فى الأسلوب ، وان كانا متكاملين — الى طريقة فى النظر الى شكسبير جديدة بالكلية ، ولم يسبق طرقها حتى ذلك العهد ، وان كانت قد اصبحت الآن تقليدية مألوفة .

تبدو الآن مسألة التقدير النقدى للرومانتيكية ، بعد أن مرت فى المرحلتين الأولى والثانية وكأنها قد انتقلت اليوم الى مرحلتها الثالثة والأخيرة . والحق أن هذه المرحلة الأخيرة تختلف أيضا بدرجة ملحوظة عن المرحلتين السابقتين لها بحيث يبدو اى بحث أولى مبنى على ما سبق أن ذكره الكاتب فى مقال سابق (*) جدير بالمحاولة .

لسنا فى حاجـة الآن الى التوقف للحديث عن مرحـلة التقريظ الأولى فى تطور الاتجاه النقدى للرومانتيكية . وبدأت المرحلة الثانيـة بظهور مؤلف ضخم فى باريس بعنوان الرومانتيكية الفرنسية . وفيه عرض المؤلف « بيير لاسير » اتهاما للأسـاليب الجديـدة فى الشعور والتفكير التى استحدثت فى فرنسـا فى أوائل القرن التاسـع عشر . يتميز هذا الكتاب بحدته وعاطفته واثارته ، وترك أثرا بعيدا رغم كونه كتابا أكاديميا . نشر الكتاب سنة ١٩٠٧ ، وأعيد نشره سنة ١٩٠٨ ، وسنة ١٩١٩ ، وساعد على تقدير اتجـاه عصرنا نحو الرومانتيكيـة ، لا فى فرنسا وحدها ، وانما فى البلاد الناطقة بالانجليزية أيضا . اذ نقل لاسير — عندما كان استاذا للأدب الفرنسى فى هارفارد — معتقداته المحمومة المناهضـة الرومانتيكية الى ارفنج بابيت ، ونقل بابيت قبل نشره مهاجماته للرومانتيكية فى كتب مثل اللاؤوكون الجديد (١٩١٠) وروسو والرومانتيكية (١٩١٩) افكاره الى تلامذته وعلى الأخص اليوت الذى تخرج من هارفارد سنة ١٩١٠ . واستقر اليوت سنة ١٩١٤ فى انجلترا ، حيث نشر عن طريق مقالاته وشعره رد الفعل المناهض التقليد الرومانتيكى .

لاغبار على هذه الحركة وشأنها فى ذلك شأن اى شىء آخر يمر بمرحلته الثانية ، وكان لها ما يبررها الى حد بعيد . ولقد حان الوقت

(*) انظر الى مجـلة Les Belle Lettres (باريس ١٩٥٥) مقـال بعنوان : L'idée romantique de la poésie en Anglettere

لكى يدير الشعر الانجليزى والنقد الانجليزى ظهورهما للعواطف المعسولة والموحلة التى خلقتها ميوعة الرومانتيكية ، وعلى ذلك فليس من المستغرب أن يعمل اليوت وغيره من النقاد المحدثين على (*) تخطى الرومانتيكية بحثا عن نماذج للاقتداء عند الشعراء اليعقوبيين وعند درايدن وبوب . ومع هذا فعلينا أن نذكر كيف مر سانت بيف قبل ذلك بقرن (**) على الكلاسيكية مر الكرام واكتشف فى « البلياد » (للشاعر الفرنسى رونسار ونفر من اقرانه) أول ازدهار فى اعتقاده ــ للتراث الذى واصلت الرومانتيكية السير على هديه .

عند مهاجمة الرومانتيكية ، حرص نقاد القرن العشرين على أن يصوبوا هجماتهم الى عاطفيتها ونزعتها الذاتية والبدائية ، وضد تعلقها بالتلقائية وتأليهها للذات ، واحتقارها لأى نوع من النظام فى الفكر وكذلك فى الشكل ، وضد الهروبية والافتقار الى الاتصال بين الشعر وحقائق الحياة اليومية . وكما هو مأثور عن نقد أى مرحلة ثانية ، تتسم نقاط الهجوم بصحتها وبما فيها من مغالاة معا . ولا جدال ان هذه الخصائص كانت من مقومات الاتجاه الرومانتيكى فى بعض الأوقات . ولكن هل يخول لنا ذلك الحق فى القول بأن هذه الخصائص تمثل الرومانتيكية عن بكرة أبيها ؟ أو حتى الجوهر الحيوى للرومانتيكية ؟ . هل من الصحيح بالفعل كما ادعى جورج براندس « انه تمشيا مع المذهب الرومانتيكى ، لا تخضع لأية قاعدة قدرة الفنان وارادته باعتبارهما قادرتين على كل شىء ؟ » . وهل يصح القول ــ كما فعل ليفيس ــ أن الشىء الوحيد الذى اشترك فيه الرومانتيكيون « كان شيئا سالبا : الافتقار الى أى شىء يحل محل التقليد الايجابى جدا (الأدبى والأكثر من أدبى ــ ومن هنا جاءت قوته) الذى ساد حتى نهاية القرن الثامن عشر » (*) .

يعيد مؤرخو الرومانتيكية الانجليز الآن ترديد هذه الاتهامات ، وأخرى من نفس النوع .

أما أن الاتجاه الرومانتيكى فى الحياة والفن يستند على أساس ذاتى ، فأمر لا ينكر ، فنقطة بدء الشعر والفكر الرومانتيكيين هى

(**) فى Tableau historique et critique

(*) Jacobian Poets

(*) ص ١٨٥ من كتاب The Common Pursuit (١٩٥٢) .

الشاعر ذاته فى تطلعاته وتجربته . فهو من ناحية ـ يتطلع الى اكتمال معين للوجود والى نقاء معين للحياة الروحية ، وللتوافق والوحدة والشوق الى الوحدة (**) . ومن جهة اخرى ، فانه يمر بتجربة الرؤيا التى تتجاوب مع هـذا التطلع ، وتؤكد للروح صحة علمها وأملها . من هنا يلزم لفهم المذهب الرومانتيكى التمعن فى التجارب التى اعتبرها الرومانتيكيون حاسمة ، والتى انطلق منها كل نشاطهم الفكرى . فى هذه التجارب الأصيلة ، هنـاك اختلافات فردية عديدة لن نتوقف عندها ، وان كانت تشترك فى بعض ملامح .

أول هذه الملامح هو تعبير التجربة الشعرية عن شخصية الشاعر برمتها . وكثيرا ما يقـال باستخفاف أن الشعر الرومانتيكى شعر مشاعر . ولاشك انه محاط بهالة من الانفعال ، وان كانت « المشاعر » التى يكثر هؤلاء الشعراء من ترديدها ، وما استأثر بهم من حماس وفرح كان بمعنى أصح نتيجة نفسية وبرهانا وجدانيا للأهمية الحيوية لهذه التجربة الشاعرية ، وكل ما تحدثه . وليست التجربة ذاتها عاطفية فحسب ، ولكنها متصلة بالمعرفة أيضا ، فهى تضم عناصر حسية وفكرية ، غنية بتشعباتها الاخلاقية والميتافزيقية .

ومن ناحية جوهرية ـ وهذا هو العنصر المشترك الثانى ـ التجربة الشاعرية صورة للمعرفة . واذا توخينا الدقة قلنا انها ليست صورة حسية ، كتلك التى كثيرا ما تلهم أنصار المدرسة النقدية الحديثة ، لأنها تصبو من خلال التجربة الجزئية والحسية الى بلوغ الكلى ، ولكنها لا تصل الى الكلى عن طريق المجردات ، كما يحدث فى الشعر التعليمى لمذهب الكلاسيكية الجديدة فى القرن الثامن عشر . والواقع انها تمثل اساسا حدسيا بالوحدة الكونية : الحدس بان العالم ليس بالفوضى التى لا يستطاع تعقلها ، ولا هو بآلة بديعة الانتظام ، ولكنه كائن عضوى حى ، مشبع من أوله لآخره بفكرة تزوده بوحدته وحياته وتآلفه .

كل الفكر الرومانتيكى فى الحياة والفن والعالم مستمد فى نهاية المطاف من التجربة الشعرية المتصورة على هذا الوجه .

(**) ويعرف عادة بالكلمة الالمانية Sehnsucht

عندما اتجه الشعراء الانجليز الى تفسير هــذه التجربة من ناحية مغزاها المجرد ، لجــأوا الى أصول فلسفية مختلفة . غير اننا نستطيع أن نلمح هنا أيضا ملامح مشتركة : العامل الأساسى فيها هو القيــام بتفسير تجاربهم تلقائيا ومباشرة على نحو « روحى » . فلم يبد حدس الوحدة فى نظرهم ظاهرة ذاتية قد تنبعث من اتجاه تعنتى للعقل عند نظرته للتنوع الباطنى للأشياء ، ولكنه بدا شاهدا على وجود وحــدة فعليــة .

واول دافع عندهم هو النظر الى هذه الوحدة كوحدة فى الجوهر . وبعبارة اخرى ، فانهم قد جنحوا الى تلوين تجربتهم بلون غيبى ، ونظروا اليها كلقاء مباشر بالمطلق فى كل نقائه . بهذا المعنى نستطيع القول ــ كما يحدث فى الأغلب ــ بوجود « مذهب لوحدة الوجود » عند وردزورث ، وبانصاف شيللى « بمثاليته » .

على أن ما هو جدير بالملاحظة بصفة اساسية هو عدم استمرار قناعة الرومانتيكيين الانجليز بالتفلسف على طريقة الهواة واتباع مثل هــذه الفلسفات الأقــرب الى البســاطة كمــذهب وحــدة الوجــود او الأفلاطونيــة الجديدة ، التى تبدو كمجرد انكار للعــالم الحسى ، أو تأليهه . هناك طبعا ناحية غيبية فى الكثير من المجازات التى لجأوا اليها لنقل تجربتهم . فهم يبدون احيانا وكأنهم يعنون الاتصــال المباشر بالمطلق ، ولكن غالبا ايضا ما يكون الشــعور بوحدة الكون معبرا عن وحدة العمل الفنى ، لا عن وحدة جوهر الوجود . وفى هذه الحالة لاتعرض الأشكال الطبيعية كعائق للرؤيا ، أو الموضوع المناسب للرؤية ، وبدلا من ذلك يتم الشعور بتآلفها وحيويتها كعلامة لفاعلية قوى اسمى تظل علوية مفارقة .

الواقع أن الرومانتيكيين كانوا أقل اهتماما بطبيعة هــذه القوى الروحية ، مما قد يستدل من عدد المعقبين الذين عقبوا على هــذه الناحية من فكرهم . وتشير تعابيرهم الى وجود مذاهب متنوعة ، احيانا متباينة ، ولكنها تتفق على الاعتراف اعترافا قويا بوجود كائن روحى ، له على الدوام آثار فى العالم المرئى . وتعنيهم آثار هــذه القوة الروحية أكثر من عنايتهم بطابعها ، وكذلك الطريقة التى تتبعها فى أفعالها فى العالم ، وفى ادخال النظام على الفوضى .

الموضوع الصحيح للتجربة الشعرية الرومانتيكية اذن هو نوع من الاتصال بين المادة والروح . فلم تبد الطبيعة فى نظر الشعراء الرومانتيكيين مستودعا لكل ما هو بدائى وفوضوى وهمجى أو حسى . انها نموذج ، ونموذج مكتمل لكل خلق . وربما بدا هناك جانب من التشوش فى ميتافزيقيتهم ، وان كانت هذه علامة على الانجليزية الصميمة (اشارة الى نفور الانجليز من الميتافزيقا) ، ولكنهم استطاعوا أن يجيئوا الى عالم الوجود بما يصح تسميته بفلسفة الخلق ، التى تعد المحور المذهبى لكل فكرهم ، مثلما تعد التجربة التى نبعت منها فلسفتهم محورها الحيوى .

تساعدنا مثل هذه النظرة على ادراك المذهب الرومانتيكى فى الطبيعة بمنظاره الصحيح . فالطبيعة كما تتكشف فى التجربة الشعرية عبارة عن حد وسط ناتج عن التقاء قوتين متضادتين ، ومن تفاعلهما : القوة الموحدة والمنظمة (التشكيلية) للروح ، والمادة بتشتتها وفوضويتها . بهذا المعنى بدا الله عند شيللى « الروح المهيمنة للطاقة الجامعة للعالم الاخلاقى والمادى » ، « وكشىء متغلغل روحانيا والى غير حد فى اطار الأشياء » (١) . وبهذا المعنى قال كولريدج « ربما استطاعت الطبيعة تزويدنا بانطباع العمل الفنى ، لو أمكنا أن ندرك الفكرة الموجودة فى الكل ، وفى كل جزء ، فى نفس الوقت » (٢) وكذلك وفقا لهذا المعنى ، رأى وردزورث العالم المرئى :

كشىء محكوم بهذه القوانين المحددة ،

ومنها ينبعث السمو الروحى (٣) .

لم تبد الطبيعة فى نظر الرومانتيكيين البريطانيين « كشىء همجى بربرى جسيم » كما هو الحال فى وصف ديدرو الذى اعتز به كثيرا . وعلى العكس من ذلك ، فمن الغريب انهم كثيرا ما اشادوا بالقوانين التى تحدث النظام فى العالم ، وتكشف فى نظرهم عن الفكر الالهى الذى يمنح الطبيعة حياتها وجمالها .

---

(١) انظر الى ص ٣٤١ – ٣٤٣ من الجزء الثانى من (Prose Works, ed H.B. Forman

(٢) ص ٢٥٥ من Biographia Literaria ed J. Shawcross من جمع سوكروس – الجزء الثانى .

(٣) الفصل ١٣ من Prelude ص ٣٧٢ – ٣٧٣ .

حاول الرومانتيكيون عند تطبيق هذه الفلسفة فى الخلق على « الابستمولوجيا » وضع نظرية عامة فى المعرفة تعمل حسابا للتجربة الشعرية ، وتبرر الأهمية غير العادية التى نسبوها للشعر ، ورفضوا معتقدات العقلانية والتجريبية ومذهب التداعى ، وادعوا ان كل معرفة حقة فعل من أفعال الخلق ، ويظهر ذلك حتى فى أحط المراتب . اذ يعد الادراك الحسى حدا وسطا نتيجة لتأثير فعال من العقل على المعطيات الحسية ، أى من امتزاج ما هو ذاتى بالموضوعى . ويحدث فيما دعاه كولريدج « بالمعرفة الحيوية » امتزاج وثيق بين الوعى وموضوعه ، ويصبح المدرك جزءا لا يتجزأ من عقل المدرك . ان هذا يفسر سر ترديد وردزورث لكلمات مجازية مثل « يشرب » و « يأكل » و « يمتص » و « يتغذى » و « ينمو » فى الدلالة على المعرفة ، وللدلالة فوق كل شيء على « الاستيعاب » الذى يتحقق فى علاقة الذات المفكرة بالعالم الموضوعى . وبالمثل لم يكن ما دعاه كيتس « بالاحساس » حدسا مباشرا للحقيقة ، وقفا على الشاعر وحده ، ولكنه تجربة حية للواقع فى المستويات الفزيقية والاخلاقية والميتافزيقية . هذه التجربة (التى تستغرق فيها الشخصية استغراقا كاملا بملكاتها الفكرية والعاطفية والارادية) هى الفعل الأساسى الذى تعتمد عليه شخصية الانسان فى زيادة عمقها ونموها ، وبلوغ الحكمة كاملة . ولا يخفى ان فكرة « المعرفة الحيوية » هذه منتزعة من معنى التجربة الشاعرية ، فى نطاق اطار فلسفة الخلق التى انبعثت هى ذاتها ، كما رأينا ، من تصور للطبيعة مأخوذ بدوره من التجربة الشعرية .

غير أنه من الواضح ايضا وجوب انتماء مثل هذا النوع من المعرفة الى ملكة اخرى غير ملكة القياس المنطقى ، ومن هنا جاء دور الدافع المهول الذى نسبه الرومانتيكيون الانجليز الى سيكلوجية الخيال . وكانت فكرة الخيال تربط بالشعر عادة من قبيل الانتقاص . وتركز حينئذ معنى الخيال على دور الاختراع ، أو الملكة التى تيسر للشاعر طهو خرافات ممتعة ، أو الصياغة اللغوية المنمقة للحقائق التى جاءه بها العقل المجرد . اما الرومانتيكيون فاتجهوا على عكس ذلك الى تمجيد الخيال بوصفه سندا على ملكات المعرفة ، والاداة الصحيحة لبلوغ الحقيقة .

تجلت طبيعة هذا التقدم ، وتبين مداه بكل دقة عند كولريدج ، بعد أن مهد له القرن الثامن عشر الطريق . فلقد فرق فى تعريفه بين مظهرين للنشاط الخيالى . ووصف الخيال الأولى « بالقدرة الحية ،

والمؤثر الأول فى كل ادراك حسى انسـانى ... فهو يكرر فى العقـل المتناهى الفعل الأبدى للخلق المتمثل فى عبارة أنا أكون اللامتناهية » وعلى هـذا يكون الإله التى تزودنا بالمعرفة الحيوية . ولكن كولريدج استمر فى الكلام عن « الخيال الثانوى الذى يحلل ويمزق ويفرق حتى يستطيع اعـادة الخلق ، والذى يكافح من أجـل تحقيق صفة المثالية ولأحداث الوحـدة » والذى يعد أيضـا « شيئا حيويا فى جوهره » (بيوجرافيـا ليتراريا الجزء الأول ص ٢٠٢) . هـذا هو الخيال الشاعرى ، الذى يعتمد على المـادة التى يزوده بها الخيال الأولى . فهو يحللها ويعيد صياغة المكونات لخلق « طرف وسيط » على غرار ما يحدث فى الطبيعة ، وبذلك يكشف عن الوحدة المثاليـة وراء تنوع مظهرها الحسى .

وما يحققه الفن من صفة المثالية والوحدة شيء مألوف بلاشك . ولكن الرومانتيكيين رأوا وحدة القصـيدة وخاصتها المثالية لا ينبعثان من عملية فكرية أو تقنية محضـة ، ولا يهتدى اليهما ــ كما اعتقد الكلاسيكيون الجدد ــ نتيجة لاتباع نماذج عامة وفقا لقواعد محددة . وعلى العكس ، فهما تمثلان تصاعد عملية عضوية ، فيها يخلق الشاعر عملا يعد رمزا (**) .

ولا علاقة بين الفكرة الرومانتيكية عن الرمز ، من الناحية النظرية، ان لم يكن دائما من الناحية الفعلية ــ وبين القدرة الخفية على الايحاء التى وصفها كازميان بأنها « كل ما يصح اعتباره مصـدرا لاشعاع غير مباشر ذى مغزى » (*) . اذ كان الرمز عند الرومانتيكيين الانجليز أكثر تحديدا . فهو تأليف أو جمع بين طرفين متقابلين ، يتميز كما قـال كولريدج « بما يحدثه من استشفاف للفردى من خـلال الخـاص ، أو للعام من خلال الخاص ، او للكلى من خلال العام » . فى الرمز الأداة التى تتميز بتشخصها وتفردها ، والمعنى الذى يتميز بكليته وعموميته ، لا ينفصمان ويتسـاويان فى ضرورتهمـا . فكل منهـا يقرر الآخر . ووحدتهما شاملة لا تنقسم ، وكتب كولريدج « يشارك الرمز دائمـا فى الواقع ، ويضفى عليه المعقولية » (*) .

(★) انظر كتاب Symbolisme et poesie ص ١٤

(★★) ص ٣٢٢ Stateman's Manuel, Bohn ed

(★) Forêt de Symboles

تحتاج فكرة الرمز كأداة للتركيب الجمالى الى أســاس سيكلوجى وطيد . وفى المذهب الرومانتيكى ، يدين العمــل الفنى ــ كالتجربــة الشعرية التى يعبر عنها ســواء بسواء ــ بقيمته كشىء تركيبى الى تآلف الملكات التى يوزع الخيال أدوارها الأوركسترالية ، وتشارك كل الملكات (من حسية وعاطفية وفكرية وخيالية واخلاقية) فى تكوين العمــل الفنى . وكلهــا ضرورى للربط بين الجــزئى والكلى ، وبين المشخص والمثالى وبين المعرفى والعاطفى ، ولتجسيم الفكرة الأصلية فى أشكال حسية عضــوية ، تتصف بسمو تفردها ، وكذلك بقدرتها على لمس شفاف قلب القارىء .

ثمة فكرة شائعة أن الدور الأســاسى فى الشعر الرومانتيكى ، ومذهبه يعتمد على الشعور . وان كان حتى وليم امبسون مع ما عرف عنه من براعة فى تحليل الكلمات المعقدة قد احجم عن القيام بفصــل الجوانب الدالة على المفهوم عن تلك الدالة على الماصــدق فى هــذه الكلمة المحيرة . ومع هــذا فهناك شىء واحد ينبغى أن يدرك بوضوح : « الشعور » بالمعنى الرومانتيكى هو بكل تأكيد القدرة على التأثر ، ولكنه تأثر بشىء يستحق ذلك . وأقيم موضــوع ، واحق الموضوعات بالاستعمال فى الشعر هو بالضرورة ما تجود به التجربة الشعرية ، أى الطبيعة بعد صبغها بالصبغة الروحية ، والعالم بعد رؤيته بلغــة الروح الهيروغليفية ، أو حسب تعبير بودلير « كغابة من الرموز » ، ومن ثم فعندما يتجاهل الشــعر وصف الطبيعة ، ويجعل الانســان موضوعا له ، يكون أجدر انسان بالهام الشاعر هو من يحيا فى صحبة الطبيعة ، ومن يخضع للحافز الالهى الذى يظاهرها . ان هــذا يفسر اهتمام وردزورث بين آن وآخر بحياة الريف . ولكن فى نهاية المطاف أجدر الناس بالهام الشاعر هو الشاعر نفسه ، الذى يتمتع مثلمــا يتبين من اسمه بأسمى رؤية لعالم مشحون وحــافل بالمعنى المشبع بالنفحات الالهية . وهذا يفسر بدوره ما عرف عن الرومانتيكيين من تركيز على « الأنا » .

وهكذا يتضح أن أناوية الرومانتيكيين شىء ، والأناوية النرجسية شىء آخر ، وربما صح تسميتها « بالأناوية اللاشخصية » . فالشاعر يرى نفسه كعينة للنوع الانسانى فحسب . وبمعنى أبسط من ذلك ، يتمتع الشاعر بقدر أعظم من الآخرين بتلك الموهبة من الخيــال التى

كثيرا ما تسمى « بالشعور » نتيجة للكسل فى التعبير اللفظى فحسب ، والتى يعتبرها الشاعر بمثابة شرارة الهية فى الانسان .

على الرغم من قيام الشعور بدور أساسى فى الشعر والفكر الرومانتيكيين ، الا انه من الخطأ الظن بأنه صاحب القدح المعلى . وعلى الرغم أن « كوبلا خان » لكولريدج كانت ركن الزاوية ، وأعتمد عليها فى كل المحاولات التى حدثت فى الشعر البحت ، الا أن الرومانتيكيين لم يذهبوا بعيدا على الاطلاق الى حد تأييد التلقائية الشاملة . فما تعرض لهجومهم كان أولوية العقل ، فى حالة طغيانه ، لا العقل ذاته . وعلى العكس فلقد كانوا على وعى عميق بأهمية ملكة الاستنباط المنطقى فى كل مظاهرها .

لا وجه للدهشة طبعا فى قول كولريدج « ليس هناك من اشتهر بأنه شاعر عظيم ولم يكن فى نفس الوقت فيلسوفا عميقا » (*) ، وان كان كيتس ذاته الذى طالما امتدح ، أو تعرض للتشهير ، عندما وصف بشاعر الحساسية البحتة ، قد اعترف أيضا بأهمية ما سماه « بالفلسفة » أو « الحكمة » أو « امتداد المعرفة » أو « الدراسة » أو « التطبيق » وعند وردزورث ، احتلت الحقائق العامة الصدارة بين المواهب الضرورية للشاعر ، ولم تجىء تالية بحق لغير الخيال (**) .

وفضلا عن ذلك ، أدرك الرومانتيكيون أن الالهام ليس كافيا للشاعر ويتبين من كل سطر فى تأملاتهم لتقنية فنهم ، ونظراتهم النقدية للشعراء الآخرين ، اقتناعهم بضرورة « الحكم » للشاعر ، لو أراد تزويد رؤياه لخياله بشكل واف .

ثمة فصل فى معتقدات الرومانتيكيين أهمله المؤرخون والمعقبون اهمالا معيبا . وأقصد بذلك نظريتهم فى الشكل الشاعرى . هنا أيضا نصادف الأساسين اللذين نهض على أكتافهما الفكر الرومانتيكى برمته : التجربة الشعرية ، وفلسفة الخلق الفنى . اذ أن العمل المكتمل نتيجة لفعل حق من الخلق ، تعتمد عليه الفكرة فى تشكيل نفسها عضويا فى اشكال محسوسة وافية . وليست هذه الفكرة بدورها بشىء آخر خلاف الرؤيا التى تنقلها التجربة الشعرية .

(*) ص ١٩ من الجزء الثانى من Biographia Literaria

(**) Prelude الجزء الأول ١٤٩ – ١٥٣ .

ليس من شك فى أن الشعراء الرومانتيكيين كانوا على دراية كاملة باستحالة اعتماد الشاعر اعتمادا كاملا على نقل تجربته بوساطة الكلمات . ولكنهم لم يستسلموا لإغراء اليأس ، ووضعوا عوضا عن ذلك نظرية للتشكل مبنية على القدرة الفائقة بنائية الفن بالنسبة للرؤيا .

تجمع النظرية الرومانتيكية فى الشكل بين التعبيرية والوظيفية . فما يهم هو الفكرة ، والتجربة الشاعرية التى انبعثت منها . وكل ما لم يستمد من التجربة الشاعرية ، وكل ما لا يساعد على التعبير عن الفكرة ، وكل شىء قصد به الزخرف ، أو كل شىء وجد بلا مسوغ ، وزائد عن الحاجة ، ينبغى استبعاده بلا هوادة . وهذا يفسر لماذا رفض الرومانتيكيون فى ميدان الكلام الأصول الآلية فى الأسلوب الشعرى التى بدت عزيزة عند أسلافهم ، بما فيها من استعارات أسطورية ، و « باستورالات » ساذجة منمقة ، وزيف شجى ، ودافعوا فى العروض عن المرونة التى تقضى باختيار الوزن والايقاع اختيارا مباشرا وفقا لما يفرضه الانفعال ، الذى يعد أصلها السيكلوجى . ولكنهم أضافوا وجوب خضوع الايقاع للتوجيه ، وأن يكون للوزن نظام خاص به ، لأن الانفعال الأصلى منبعث من حدس يتصف بنظامه وتآلفه ووحدته . وفيما يتعلق « بالتخييله » ، قام الرومانتيكيون بتحليلات أدبية وسيكلوجية مفصلة ، واكتشفوا أن الصورة — فى التشبيه والتمثيل التشخيصى أو النعت الوصفى — هى أفضل أداة لنقل موضوع الرؤية بصورة مشخصة ، فى تعقده وتفرده . وهى مناسبة بوجه خاص فى نقل حدس الوحدة لاعتمادها على القياس ، وعلى هذا يتضح أن مهمة الصورة الشعرية ليست مجرد الزخرف . وإذا كان المجاز ضروريا للشعر — كما قال عنه أرسطو — فإنما يرجع هذا الى ما يقوم به من رد للكثرة الى الوحدة .

علينا أن نتذاكر انه لما كانت الوحدة هى موضوع التجربة الشعرية ، وغاية الخيال الخلاق فى نفس الوقت ، لذا يتحتم وضوحها فى بناء العمل المكتمل . ورفض الرومانتيكيون الوحدتين الكلاسيكيتين القائمتين على المكان والزمان ، لأنهما تشيران الى عوامل سطحية عابرة . غير أنهم رغم احتفاظهم بوحدة « الفعل » ، فقد حوروا هذا المعنى بحيث أصبح الأفضل أن نذكر بدلا من ذلك وحدة البناء أو التركيب . هذا يعنى أن مكونات العمل الفنى تدعم بعضها الآخر ، وخاضعة للكل ، وبذلك تشكل نمطا منظما ، يتصف رغم تكوينه العضوى بنظامه

الصارم . ولما كان الرومانتيكيون من أشد المعجبين « بالصونيت » ، ومارسوا تأليفها ، قبلوا قواعد التأليف الفنى ، لا بقصد تزويد القصيدة بشىء من الوحدة الجوهرية الصورية والكفاية الذاتية ، بل لأن قواعد التأليف تعنى تطبيق القواعد الكلية فى كل خلق على الفن ، وبذلك يصبح العمل الفنى فى ذاته رمزا ، نتيجة لخضوعه لهذه القواعد .

ترجع الى هذه الخاصة الرمزية المكانة الأخلاقية السامية للفن . وربما بدا تجاهل أصحاب النظريات الانجليز للمضمون الأخلاقى للشعر منيرا للدهشة حما . وحط الرومانتيكيون من قدر أنفسهم أحيانا عندما تملقوا التعصب البيورتانى بأقوال دارجة الى حد بعيد . ولكنهم حاولوا بوجه عام جعل العلاقة بين الفن والاخلاق تستند على الناحية السيكلوجية . والواقع انهم قالوا باتصاف الشعر بقيمة مزدوجة . فهو من ناحية يصقل خيالنا ، ويوسع ويزيد شعورنا بالنظام والتآلف ، ومن صلاحيتنا لمواجهة المسائل العملية . ان هذا يفسر لماذا اعترف الرومانتيكيون متبعين المعايير المحببة لعصرهم « بفائدة » الشعر . ولم تكن هذه الكلمة كما استعملوها مجرد ضرب من التبرير والدفاع .

لقد أرادوا بكل حماسة أن يكونوا ذوى نفع للبشرية ، وقاوموا جاذبية البرج العاجى ، وفى أفضل أحوالهم لم يلجأوا الى ضباب الروحانيات الزائفة فى المثالية المبتذلة ، أذ كانوا مقتنعين بانهم قد أحاطوا بحقيقة أساسية منسية عن طبيعة العالم والحياة . نعم لقد توافرت لهم رؤيا واضحة لمثل معين بدا لهم أسمى بقدر لا نهاية له من النفعية المألوفة التى سادت فكر عصرهم . وبذلوا جهدا كبيرا فى نشر احساسهم بالمطلق وبالمكانة الروحية للانسان والطبيعة ، ولم يعتقدوا فى نفس الوقت بحاجة الشعر لتحقيق هذه الغاية الى سبل مناسبة لطبيعته . وغنى عن البيان أن الرومانتيكيين عندما بحثوا طرق الشعر زادوا زيادة كبيرة من فهمنا للجوانب السيكلوجية والجمالية فى الفن . كما لا يمكن أن ينكر أيضا ، أنهم عندما كرسوا انفسهم لتحقيق هذه الرسالة ، ساعدوا على المحافظة على المكانة الروحية للانسان فى الوقت الذى خضعت فيه لتهديد خطير .

لم تعد المعتقدات الرومانتيكية مسايرة للزمان فى جملة نواح . وبعبارة أخرى ، لقد أصبحت جزءا من التاريخ ، وان وجب الاعتراف بتمتعها بميزتين باقيتين على أقل تقدير . أولا — لقد ساعدها اخلاصها

لذاتها على السير بطريقتها العضوية اللامنهجية فى طريق حددته التجربة الشخصية والرضا الباطنى . ثانيا ـ ومع ذلك ، فانها قد تميزت بوحدة ملحوظة ، لا ينكر حقيقتها ، اختفاؤها وسط الكتابات الضخمة المهوشة . هذه الوحدة الباطنية هى صاحبة الفضل فى استمرار الاهتمام بالرومانتيكية . وما كان من المستبعد الا تسود الأدب والنقد لأكثر من قرن ـ لو أنها انصفت بالنرجسية وحدها ـ كما حدث فى مرحلتها الأولى ـ وبالتفكك الفكرى والضعف الذهنى وتراخى الشكل الفنى ، الذى لامه خصومها عليه . مثل هذا النقد ، الذى عرف عن المرحلة الثانية المضادة للرومانتيكية له ما يبرره ، الى حد ما . ولقد ساعدنا النقاد المناهضون للرومانتيكية بمبالغاتهم ومسخهم على رؤية الرومانتيكية كما كانت فى ذاتها بالفعل . فلقد ابعدوها عن دائرة الأضواء، وانتزعوا الهالة المحيطة بها . أما الآن ، وهى تمر فى ثالث اطوار تاريخها أو بالأحرى تاريخ نقدها ، انها قد استقرت فى تراث النفائس الأدبية الخالدة . على أن أساس هذا التقدير ، الذى غدا واضحا الآن ، لم يعد يرتكن ـ كما كنا نميل الى التسليم به ـ على خصائصها العاطفية بخيرها وشرها ، بقدر ارتكانه على الطريقة المميزة فى العرض ، واللغة الأصيلة التى ازدهرت فى أزهى عصور الشعر الرومانتيكى .

فـــوكيس

خلق النظام من الفوضى :
مهمة الشاعر الرومانتيكى

ألف الشعراء الرومانتيكيون لعالم تغير تغيرا كبيرا عن حاله فى القرن السادس عشر ، بل وعن حاله فى أوائل القرن الثامن عشر . كان شعراء هـذه العصور الأولى قادرين على جعل نظرتهم الى العالم ترتكز على صـورة عالم ثابت منظم فى نسق من مراتب يعلوها الله ثم يجىء بعده الملائكة ، والبشر والحيوان ، ثم الجمـاد . فى هـذا النسق ، كان الانسـان بمثابة حلقة اتصال بين العالم الطبيعى والعالم الالهى ، ويناظر التركيب الهرمى للمجتمع نظـام العالم . هـذا النظام غير موجود فى الواقع ، وان كان قد زود الطغيان التيودورى بالدعامة الواهية أو التكأة التى ارتكز عليها فى تبرير طغيانه ، أو بدا كنظير للعالم ، أو ربما كمثل أعلى ينبغى على المجتمع تحقيقه . والحق أن الكثير من نفائس أدب هذه القرون قد نما ـ فيما يبدو ـ من أمثال هـذا التوتر بين التصور المثالى واخفاق الحياة فى التجاوب معه . ويتمثل هـذا التوتر على سبيل المثال فى الصراع الذى دار بين حزب الملك وحزب ادموند فى الملك لير لشكسبير . وبالرغم من ان الالهة قد أثبتت فى النهاية عدالتها ، واستعيد النظـام ، الا أن المسرحية بينت فى الوقت نفسه فى صـورة

The Romantic Assertion تاليف R.A. Foakes (١٩٥٨) .

قوية شـدة بأس ادموند وبنـات الملك الشريرات ، اللائى رفضـن باحتقار النظام المثالى .

ومع هذا فقد استطاعت فكرة النظام أن تزود الأدب بركيزة يستند اليها . وتأثرت بالضرورة الحركة المسرحية والأفكار وعلاقات الشخوص بالعالم الذى يسوده النظـام ، وبالمراتب التى وضعها الدين وجعل الله فى قمتها . ويحدد هـذا النظام القيم ، ويميز بوضوح بين الحق والباطل والخير والشر . وتحرص أية قصـة على الحصـول على معانيها الرمزية واستعارتها بعد الاستنارة بهذه النظرة التى يستطاع الاستعانة بها فى تجسيم أفكار ومشاعر عميقة عن الانسان والعالم ، ويستطاع تركيز موضوعات القصـة عليها على أوسع نطاق . وجدير بالذكر أن أغلب الأدب السـابق لمنتصف القرن الثامن عشر قـد عنى برواية القصص أو بذكر ما ينوى قوله فى اقل تقدير بلسان العالم والأحداث والناس ، وبالتحدث عن أشياء خارج المؤلف نفسه .

وتتجاوب فكرة النظـام مع العقل الذى اعتبر الملكة الانسانيـة الأساسية ، والملكة التى تميز الانسان على الحيوانات ، ويشترك فيهـا مع الملائكة . فبعد سقطة الانسان فى عهد آدم ، كافح من أجل معرفة ذاته ، ومعرفة الله بالتبعية . وينبغى الاستعانة دوما بملكات النفس العاقلة المتمثلة فى « العقل » أو القدرة على التفرقة بين الخير والشر والحق والباطل ، وفى « الفهم » أى القدرة على الاحاطة بالمعقولات — وليس بالمـاديات — بما فى ذلك فكرة الله ، لكبح جماح الحواس وضبط الارادة التى تعرضت للفسـاد منذ عهد آدم . وبعد ذلك ، وبعد أن ينتقل البشر من حياتهم الأولى التى سبقت مولدهم ، الى الحياة الثانية على الأرض ، سيتيسر انتقالهم الى السماء :

فى هذه الحياة الثالثة ، ستشتد نورانية العقل
وستتشابه شرارته مع أشعة الشمس الساطعة
وسـوف يستمتع برؤية الله بالفعـل ،
بعد أن تزداد حدة الرؤية بتأثير الهى (١) .

---

(١) «Nosce Teipsum» ص ٤٠٠ من كتاب
Silver Poets of the 11th Century

فى العقلية السلبية ، يتحكم العقل فيما تفعله الحواس ، وساد الاعتقاد بان الخيال « المصدر العام لكل شرورنا واهوائنا الفوضوية » (٢) عندما يتلقى انطباعات الحواس ، « فانه يغير ويعيد التغيير ، ويمزج ويعيد المزج » ، ويصوغ شتى أنواع الصور المستحدثة والمهولة . فلا اختلاف عنده بين سهولة تقبل الأوهام الشيطانية ، ولا الرؤى الالهية ، واعتقد ان الخيال ملكة تشترك فيها الانسان مع سائر الكائنات ؛ بينما العقل من مميزات الكائنات الانسانية وحدها . غير انه لما كان عقل الانسان أسرع من عقول الحيوانات ، كذلك يتميز خياله بسرعة تأثره :

« بحيث يصح القول بأن الفانتازيا (يعنى الخيال) شيء خطير ، فاذا لم يخضع للتوجيه والكبح اعتمادا على العقل ، فانه تتسبب فى احداث اثارة لكل الحواس ، واضطراب للفهم ؛ على نحو شبيه بأثر العاصفة على البحر » (٣) .

وباقتراب نهاية القرن الثامن عشر ، ازداد التنافر بين النظام المثالى والعالم الذى يحيا فيه الناس . واصبح المثل الأعلى بلا معنى ، بحيث قضى على فائدته حتى كأسطورة . وتوجت الثورة الفرنسية — فى نظر الشعراء الرومانتيكيين على أقل تقدير — المؤثرات كنهوض الطبقة المتوسطة ، وازدهار الصناعة والتجارة ، وتدهور النظام الملكى والارستقراطية بوصفهما ممثلين للسلطة واقتراب الديموقراطية ، وظهر تصور جودوين للمجتمع الكامل كضرب من الفوضى القائمة على الاستمتاع بالحياة واليوتوبيا ، واختفت الفكرة القديمة عن وجود نظام خارجى للعالم ، وحلت محلها افكار مختلفة سلمت مثل نظرية جودوين بامكان تحقق المثل الأعلى اعتمادا على الفرد دون (فرض أى نظام عليه) — وهذه نتيجة طبيعية للديموقراطية . وهكذا رحب كولريدج بالثورة وقال :

انظروا يا عظماء العالم واثريائه وجبابرته

من ملوك وزعماء دنيويين

---

(٢) انظر كتاب روث أندرسون : جمع سيرجون دافيس (١٩٤٧) Elizabethan Psyhology and Shakespeare's Plays (١٩٢٧) — ص ١٣٤ .

(٣) بيير دى لابريموداى : The Second Part of the French Acadamie (١٩٥٤) ص ١٥٦ .

كيف سيسقط ما ارتفع كنجوم السماء
وكيف سيصاب السلطان المشئوم ويقع على الأرض
عد أيها الايمان النقى ، عودى أيتها التقوى الوديعة !
ان مملكة السماء أصبحت لك ، وسوف يخضع
كل قلب لحكم ذاتـه ، ويستظل برعاية العـالم الرحيب
للمحبـة
عندما ينمو من تربة مشتركة اعتمادا على الكفاح المشترك،
للاستمتاع بالمسـاواة فى الحصاد (*) .

ألف الشعراء الرومانتيكيون لمجتمع لم يعد صالحا لاتباع فكرة النظام والمقدار الرياضى ، أو للخضـوع لمعايير حـكومة ثيوقراطيـة . انه مجتمع قد بدأ يسلم بفكرة الحكم الذاتى والمساواة بين النـاس . ودفعهم القضـاء على فكرة وجود أصـل فى الخارج يرجع اليه ، الى البحث عن مبدأ للنظـام داخـل الفرد فى نطاق أنفسهم ، والكتابة عن الانسان وعن العالم على سعته على نحو يتوافق مع حياتهم الباطنية ، أو مع أنفســهم التى اهتدوا اليها بأنفســهم ، ومع علاقتهم بالله التى صنعوها بأنفســهم . وأصبح المرجع فى شـعرهم الفرد لا المجتمع ، أو المجتمع كما يدرك بوصفه مجموعة من الأفراد ، لا كنظام هرمى . فالكثير من أعظم قصـائدهم ليس الا سيرا لحياتهم ، ويكفى أن نذكر « المقدمة » لوردزورث و « دون جوان » لبايرون ، و « فى الذكرى » (*) لتينسـون .

لم يكن مبدأ النظـام الذى جدوا للبحث عنـه خاضعا للعـالم الخارجى والرجوع الى العقل ، ولكنه كان يتحدث باسم العالم الباطنى للفرد ، ويستهوى الخيال . واستحدثت اتجاهـات ومقاييس نقديـة جديدة لتفسير الشعر الجديد والدفاع عنه . وجاء أفضل تعبير عنها فى « البيوجرافيا ليتراريا » لكولريدج (١٨١٧) . كانت نظريته التى رأى فيها الخيـال عند الشـاعر قوة موحـدة عليا من بين مظـاهر نزعة

(*) Religious Musings ص ٣٠٩ — ٣١٢ ، ص ٣٣٩ — ٣٤٣ من
(*) In Memorium

ترانسندنالية ، وان كان الكتاب المحدثون الذين يبنون نظريتهم النقدية على اقواله لا يعنون بها كثيرا . الخيال عند كولريدج هو الملكة التى تحقق المثالية والوحدة : الملكة التى قد نستطيع بالاعتماد عليها ادراك وحدة العالم ، وادراك الله . فلن نستطيع الاقتراب من الالهى عن طريق العقل والمعرفة الذاتية ، بل بوساطة أسمى صورة من الوعى الذاتى ، « الذى يعد فى نظرنا منبع كل معرفة ممكنة ، وأساسها » . فنحن ندرك الله اعتمادا على الوعى الفردى المتمثل فى أسمى حالاته فى الفعل الخلاق للخيال ، الذى يكرر الفعل الأبدى للخلق عند الله . « ليس الوعى الذاتى نوعا من الوجود ، بل نوعا من المعرفة . وهو يعد أيضا أسمى وأعلى ما يوجد من أجلنا » . ولا تتيسر هذه الصورة السامية من المعرفة الا لقلائل ، ولن يتزود « بالرؤيا والمعرفة الحدسية » الا أولئك القادرون على الحصول على الخيال الفلسفى والقدرة الالهية للحدس الذاتى . فهم وحدهم الذين يستطيعون معرفته والشعور بالممكنات الكامنة بداخلهم . ويتصف أفضل شعر بخاصة الادراك الحدسى « لوحدات الوجود الكبرى » ، وبتمثيل أسمى صور للوعى الذاتى عند الشاعر المبرز . بعد ذلك يباح الحكم على أية قصيدة عند انتقادها بأنها تعبير عن عقل فردى ، وتجربة باطنية ، وتعريف القيم النقدية بالرجوع الى « الأصالة » و « الالهام » وهما المعنيان اللذان جرت العادة على استعمالهما للدلالة على وجود بعض حالات من الادراك الحدسى . وهكذا قال كولريدج :

« ما هو الشعر ؟ هذا السؤال يماثل على وجه التقريب سؤال ما هو الشاعر ؟ لأن الاجابة عن احد السؤالين متضمنة فى اجابة السؤال الآخر . فالاختلاف بينهما من نتائج العبقرية الشعرية ذاتها ، التى تثبت وتحور صور عقل الشاعر وافكاره وانفعالاته » .

استعان الشاعر الرومانتيكى بالقدرة على « الحدس الذاتى » لاستعادة النظام فى عالم لم تعد يطيق أية صورة جاهزة للنظام ، على نحو ما حدث فى حالتى شكسبير وبوب . فعند شكسبير كان العالم الطبيعى (الماكروكوزم أو الكون الأكبر) امتدادا لعالم الانسان (الميكروكوزم أو الكون الأصغر) بحيث يستطاع الاستعانة بموضوعات العالمين وموجوداتهما ، كمعايير للنظام والقيمة تبعا لموضعها فى النظام الهرمى . وكما يستطاع الاستدلال على خلق الانسان من لون شعره (كشعر اندرو اجوشيك الكستنائى مثلا) أو تتسبب اصابته بأية عاهة

فى استبعاده عن نظام المجتمع المعترف به ، أو يدفعه الاتصاف ببنوته غير الشرعية الى الاندفاع للتمرد (ريشارد الثالث وفالكونبريدج وادموند) ، كذلك ربما انعكس العالم الطبيعى ايضا فى السلوك (كما حدث فى حالة عطيل ، الذى كان من أبناء بلد استوائى ، ولذا اتصف بدمه الحار وعاطفيته) ، أو ربما تمثل فى التوافق بين ما يطرأ من اختلال فى هذا العالم الطبيعى واختلال العالم الانسانى (مثلما حدث عندما صرع الليل النهار واخفقت الشمس فى البزوغ بعد مقتل دنكان فى ماكبث) وامتدح « بوب » « البساطة المحببة فى الطبيعة الخالية من التنميق » فى حديثه عن الحدائق ، وأكد القول بأن الفن يعتمد على « محاكاة الطبيعة ودراستها » ، ولكنه اتجه فى ممارسته للشعر ، كغيره من البستانيين فى عصره الى « فرض نظام على المناظر الطبيعية ، للشعر ، حتى لو كانت تتمتع بنظام فطرى مستمد من النظام الفطرى للطبيعة ، لا من الهندسة » . ففى شعره ، يظهر عالم الطبيعة مطليا ملونا ، كما هو الحال فى أى تصميم صورى يخضع للخلق الانسانى . أليس هو الذى وصف الصناعة المزدهرة بانها « تشرق متبسمة فى السهول » . وبدت له « الفيلات المشيدة على ضفاف نهر التيمز قادرة على الايحاء بنماذج للاقتداء » . هنا نسقت الطبيعة بحيث أصبحت تتمشى مع المقاييس الارستقراطية فى النظام ، والقيم الاجتماعية ، ثم أضفى عليها بالتالى قداسة النظام الالهى . لقد رئى العالم الطبيعى عند كل من شكسبير وبوب — على نحوين مختلفين — كينبوع قادر على التزويد بنظائر لصور الفعل الانسانى وصفاته الراسخة فى نظام يعكس نظام المجتمع الانسانى .

وانهار تصور النظام المثالى للمجتمع الانسانى ، أو عالم الانسان الذى زود شكسبير وبوب بمرجع يرجع اليه ، ولم يعد قادرا على تزويد الشعراء الرومانتيكيين بتصور متآلف . والحق انه بعد التركيز على الحدس الذاتى والوعى الذاتى والخيال الفردى ، بدا المجتمع الانسانى وكأنما هو صورة للخراب والعبث ، وللفوضى فى نهاية الأمر . وهكذا بدت المدينة فى الشعر الرومانتيكى والفيكتورى صورة للاعياء أو الفراغ الروحى ، بل وصورة لجهنم . وفقد العالم الطبيعى مظهره كصورة للنظام ، ودوره الرمزى القديم فى التزويد بمجموعة من نظائر لعالم الانسان ، واتخذ مظهرا جديدا ، وبدا فى صورته الطليقة ، قبل أن يدنسه الانسان ملاذا من الفوضى ، مليئا بأنواع من الصور الملهمة السامية المهيبة . وترجمت الأشياء الطبيعية — التى بدت نقية خالصة،

أو دائمة الرجعى بالنسبة لفساد المجتمع وعرضية الحياة — الى رموز ممثلة لبحث الرومانتيكى عن النظـام ، أو عن صور للتآلف الروحى . وبينما عكس العالم الطبيعى عند شكسبير وبوب النظام والقيم فى عالم الانســان والمجتمع الانسانى — ذلك النظـام الذى نسب بحق الى القـانون الالهى — أصبح الآن يستعمل فى تجسيم أمـانى الشـاعر الرومانتيكى ، ويعكس بصورة مباشرة نظاما علويا أو روحيا من صنع الخيال ، بعد أن أصبح دور الأشياء الطبيعية كموصـلات للحقيقة كما سماها كولريدج :

« الخيـال ... تلك الفورة الوسـيطة ، التى تعمل على خلق التآلف ... الذى يجسم العقل فى صور للحس ، وينظم تيار الحس ، اعتمادا على طاقة العقل الدائمة التى تدور حول نفسها ، ويساعد على خلق نظـام من الرموز المتآلفة فى ذاتها والمشتركة فى جوهر واحد مع الحقائق التى تعد موصلة لها » .

وبينما استطاع شكسبير وبوب الاعتماد على مرجع مقبول كمحك للقيم ، كان على الشاعر الرومانتيكى الاعتماد على خياله فى خـلق « نسق من الرموز » الموصلة للحقائق ، وكان يكتب أعظم أشعاره عندما يوفق فى ابتداع « نسق من الرموز » الموصلة للحقائق . ربما لم تكن هذه الحقائق من نفس النوع الذى جسمه شكسبير وبوب فى الشعر . فلقد نظرا الى النظـام الطبيعى فى حالة رجوعهما اليه كمعيار ينحرف عنه العالم والمجتمع ، فى حالة وقوعهما فى الخطـأ أو تمردهما وكذلك (الانسان فى حالة سقطاته) . أما الشاعر الرومانتيكى فحاول اقامة تآلف يتناسب مع حالة من يحيا منعزلا منفردا فى مجتمع فوضـوى . ويستطاع الاهتداء الى هذا التآلف اعتمادا على قوة الحدس الذاتى ، أى نظام روحانى ممكن ، يستطيع الفرد أن يعثر فيه على « مثال » ناوذ به من العالم ، وربما أمكنه أن يعرج عليه عند ابتعاده عن المعايير المـألوفة . ولمـا كان لا وجود لمرجع مشترك يمكن الربط بينه وبين نسق رموز الشاعر الرومانتيكى ، لذا لم تكن الحقائق التى يمكن أن تسوقالبها هذه الرموز واضحة على الدوام ، كما يتبين من التعقيب الشهير الذى قيل عن « قصيدة البحار القديم » لكولريدج بأنها « أغرب قصـة للدبـك والثور » . وأمكن التغلب على هـذه الصعوبـة بطريقتين : أولا — باستعمال الصـور القادرة على التأثير ، وثانيا — باسـتعمال مفردات من الكلمات الدالة على القيمة المرتبطة بهذه الصور .

يقصد باستعمال الشاعر « للصور ذات التأثير » فى العالم الطبيعى ، الاعتماد على المتداعيات التقليدية الشائعة لفرض قيم رمزية ، كاستعمال الوردة كمثل للجمال ، والجبال كرمز للأمانى ، مع الاكتفاء بذكر هذين المثلين البسيطين . لا جدال أن بعض هذه الصور قد أثبتت صلاحيتها لتحقيق المحاولة الرومانتيكية الرامية الى التغلب على الفوضى وفرض نظام مثالى ، ولذا عاودت الظهور فى مؤلفات الكثير من الشعراء . ولعل أعظم صورة لاقت ترحابا كليا هى صورة النور . فهى رمز موفق للتنور الروحى ، وللرؤى العلوية والخيال أو للمثل الأعلى الذى ينشده الشاعر . وتتخذ هذه الصورة جملة أشكال ، وان كانت الشمس والقمر والنجوم لها مكانة بارزة خاصة بسبب ارتباطها بالسماء ، وطبيعتها كمصادر دائمة للنور ، ومن هنا كان للشمس والقمر تأثيران مهيمنان على « رحلة البحر القديم » على سبيل المثال . ويبدو القمر بوجه خاص فى شعر كولريدج كنور يشع فى الظلام . وللشمس والقمر دور بارز فى شعر وردزورث ، وبخاصة « الاشعاع العميق » للشمس الغاربة :

نور الوداع العميق

عليه تعتمد الشمس الغاربة للاعراب

عن الحب الذى تكنه

لبقاع الجبال

وفى ذروة هذه القصيدة أيضا ، كان للقمر اسمى مكانة ، و « انفرد بالمجد » فى الرؤى العظيمة من الكتاب الأخير . والف كيتس قصيدة طويلة حول « اندبميون » الكائن الانسانى الغارق فى الروحانيات والذى كتب له الخلود نتيجة لعشقه للقمر ، وقد مثل القمر أيضا قوة الخيال ، كما أن الشخصية الأساسية فى هايبريون هى الاله الشمس . وكما تضرع كيتس للشمس بوصفها رمزا للخلود فقال « أيها النجم البراق ، آه لو كنت قادرا على مشابهتك فى الخلود ! » ، نقلت رؤية شيللى فى آدونيس الشاعر الخالى من الروح الى نجم ثابت فكتبت لهالخلود . والنور أيضا من بين الصور السائدة عند تينسون (*) ، الذى رمز به الى استعادة الايمان فى صورة التقاء الليل

(*) In Memorium

والنهار . فكلاهما يمثل : فينوس ، وكلاهما يمثل ذلك العشق الذى بدا وكأنه قد قضى عليه بعد موت هالام ، ولكنه عاد وولد من جديد فى النهاية فى نور الصباح . ونقلت كل الأجرام السماوية صور ذلك العالم الخالد الذى يسود فيه الحب مرة أخرى . ومن المستطاع الاعتماد على صورة النور واشعاعه كأساس لمختارات من الشعر الرومانتيكى .

والنور ظاهرة من ظواهر طبيعية عديدة زودت الشعراء الرومانتيكيين بالصور . والحق أن كل مظاهر الطبيعة قد اثبتت صلاحيتها كنماذج دالة على الخلود ، متباينة مع تقلبات الحياة الانسانية، ومن هنا قال كولريدج :

كل ما تلتقى به حواس الجسم
أرى له معنى رمزيا وأبجدية هائلة واحدة
للأرواح الفضة . فلقد وضعنا فى هذا العالم
وظهورنا تجاه الحقيقة الناصعة
حتى نستطيع ان ندرك اعتمادا على بصيرة سليمة
كيف نفرق الجوهر من ظله (**)

هذه « الحقيقة الناصعة » للنور التى تعد رمزا للحب ، والتجربة الحدسية للتآلف والمرتبطة بالأشكال الخيرة للطبيعة ، مع كل ما اتصف بخصبه أو ساعد على بلوغ الخصب ، لها ما يقابلها فى صور الظلمة والفوضى والجدب . وربما كانت صورة المدينة أهم هذه الصور ، اذ أصبح قاطنو المدينة نموذجا للانسان المنعزل لا عن أقرانه فحسب ، بل وعن صور الطبيعة التى ربما ساقته الى الاحساس العلوى بالوحدة مع الكون :

يا له من شىء منعزل حقير
بين اخوة لا حصر لهم من أرباب القلوب المقفرة
يطوف الهمجى بين القصور والمدن

(★★) من ١٨ — ٢٣ The Destiny of Nations

شاعرا بذاته ، بنفسه المنحطة ، كأنها الكل
وان كان قادرا لو اعتمد على التعاطف الروحانى
على أن يجعل الكل نفسا واحدة ! (*)

والمدينة آهلة بالهمج . وفى شعر وردزورث ، تسببت مجتمعات البشر والمدن فى افساد الرعاة الصالحين . ووصف الشاعر فى « المقدمة » لندن بأنها خربة فسيحة . والمجتمع ليس المقصود فى حديث الرومانتيكيين عن النظـام والتآلف ، ولكنهم يقصـدون تآلفا علويا لا يستطيع الفرد بلوغه الا عندما يلتقى برموزه المناسبة ، اى بما اتصف بجماله وثباته « بعد الاهتداء » الى معانى دينية فى اشكال الطبيعة .

ومن بين السبل الأخرى التى لجـأ اليها هؤلاء الشعراء لاقامة هذا النظـام العلوى : المفردات التوكيدية والكلمات الدالة على القيمة المثلة لنظرات أو مشاعر ، ثمة اجماع على الاعتراف بقيمتها كالجمال والحقيقة والحرية : الكلمات المثلة لأسمى نوع من العلاقة بين البشر كالحب والتعاطف والتآلف ، الكلمات الحافلة بالمعانى الدينية المصاحبة وبقداسة خاصـة كالصفح والغفران ، أو أيضا الكلمات المعبرة عن اعظم المحاولات والتطلعات الانسانية كالقوة والبأس والهيبة ، والجلال . وربط الشعراء هـذه الكلمات وغيرها من التى يعبر فيها فى الاستعمال العادى عن أسمى ما يقدره الانسان كالأمانى والغايات السامية وأجل المنجزات ، وبين الصور التى يراد احداثها أعظم قدر من التأثير ، وساعدت هذه المفردات على تزويد الصـور بسياق من القيم اتخذت طابعا خاصا بوصفها كلمـات دالة على القيمـة ، بعد أن نقلت الى مظاهر العـالم الطبيعى أسمى صفات الانسان وهى الانسانية الدينية ، وعلى حد قول وردزورث ان اثرها يرمى الى :

جعل سطح أرض العالم
بما ينعكس عليه من ظفر وبشاشة وأمل وخوف
يتموج كأنـه البحـر (*)

(*) ص ١٤٩ — ١٥٣ من Religious Musings
(*) ص ٤٩٩ — ٥٦١ من المقدمة ـ الجزء الاول

ومن هنا أصبحت اشكال الطبيعة وصـــور التأثير مؤثرات يمكن الاعتماد عليها فى نقل هذه الصفات مرة أخرى الى الشـــاعر ، واليها يتجه القارىء عند تطلعه الى النظام . وأشير الى هذه العملية ايضا فى نفس كتاب « المقدمة » :

ايا حكمـــة العـــالم وروحـــه !
أيتها الروح التى تعد ممثلة لخلود الفكر !
وتنفخ الأنفاس فى الأشكال والصـــور
وتمنحها حركة خالدة ، وليس هذا عبثا .
بالنهار وفى ضوء النجوم ، أى من أول فجر أشرق
على فى طفولتى وأنت ترعيننى
بالمشاعر التى تبنى نفوسنا البشرية ،
لا اعتمادا على أعمال الانسان المبتذلة ،
بل بأشياء سامية وأشياء خالدة ،
بالحياة والطبيعة ، وبذلك تنقين
عنـــاصر الشـــعور والفـــكر ،
وتمنحين بمثل هذا الترويض
القداسة لكل من الألم والخوف
حتى يمكننا أن ندرك
ســـموا لدافقـــات القلب .

فاشكال الطبيعة وصورها منسوجة مع المشاعر البشرية ، بحيث تستطيع اعتمادا على التأثير المتبادل ان تتزود بالمشاعر والقيم الانسانية كما يتحقق فى نفس الوقت تطهير مشاعر الانسان وأمانيه ، ومنحهـــا القدسية . وتدعم الكلمات الدالة على القيمة والصـــور كلّ منهمـــا الأخرى ، بحيث تتشبع الصور برؤى الشاعر ، وتصبح الكلمات ممثلة للحقائق التى تعمل الصور على توصيلها .

وتساعد هـذه المفردات على تدعيم الصـور وخـلق « نسق من الرموز » منها ، وندعم الصـور والكلمـات الدالة على القيمه ونشـد ازرها ، عندما نظهر ـ كما يحدث غالبا ـ فى فقرات التوكيد . وتعد صور التاثير كتلك التى سبق ذكرها كالنور والشمس والقمر او المدينه والارض الغبراء ، رموزا ثابته ، نسبيا ، لا تساعد الا قليلا على العمـل كاساس لبناء قصيده جوهرية طويله . فهى تعد كافيه لافصـاح الشاعر عن مكنونات صـدره الوجيزه ، أما القصيده الطويله فتحتاج الى اطار لتزويد الصور بالتماسك والقوة ، ولتزويدها بوصفها نسقا من الرموز بما يدل على العلاقة . القصائد الطويله ضروريه لأى عرض واف للرؤى والافصاحات ، لأن القصيدة الطويله وحدها هى التى تسمح بالسرد الكامل للصـور والكلمات الدالة على القيمة . ففيها سياق كاف للتفاعل الخصب ، ولتأكيد الشاعر سلطان معانيه كاملا فى كل درجاته ومن هنا تزودت القصـائد الرومانتيكية الكبرى بشكل خاضع لصـورة بناءة وحركة فعالة ، أو فكرة ساعدت على التزويد باطار من الصور المتكاملة والكلمات الدالة على القيمة التى خلقت نسقا من الرموز ، وتحولت الى أداة للافصـاح عما تسعى القصيدة الى التعبير عنه فى آخر المطاف . تنبع هـذه الصورة البناءة كباقى صور التأثير والكلمات الدالة على القيمة ، على نحو تقليدى من رؤى حياة الفرد أو من تجربة مشتركة فى الحياة . وأهم هذه الصور هى صورة الحياة كرحلة فى الزمان وصورة الحب بين فردين كنموذج لوحدة أسمى .

من هذه العناصر ، ومن صور التأثير ، بما فى ذلك الصور البناءة الكبرى والمفردات التوكيدية ، تنشأ الرؤيا الرومانتيكية وتتبع لغـة الشعر الرومانتيكى هـذه العناصر ، ودراستها هى أفضل دليل يساعد على الاهتداء الى الطبيعة والخاصة الحقة لمحاولتها خلق النظـام من الفوضى .

ايـرل فاسرمان

المجـاز في الشـعر

كانت الشخصيات المهيبـة في أواخر القرن الثـامن عشر التى منحت العصر أهميتـه التاريخية شخصـيات ثابتة راسخة من طراز جونسون وبيرك وجيبون وهيوم . اما ممثلو العصر الأصل ــ أى أولئك الذين تجسمت فيهم المؤثرات الحضـارية والفكرية تجسما كاملا فيمكن العثور عليهم بين آل شاندى (فى رواية تريسترام شاندى لستيرن) . فلم يكن الأسلوب المميز للعصر هو أسلوب جونسون ولا بيرك ولا جيبون ، اى الأسلوب المثل لعصـور رغيدة جهيرة الصوت ، ولكنه كان أسلوب الجمل المتلعثمة المترددة فى الفصـول العشرة التى تدور حول مغامرات العم توبى والتى لم تكتمل فى صورة معقولة . وأبلغ تعبير وأخلصـه عن نظرة هـذا العصر للجمال هو الصفحة المهوشـة التى يحدق فيها كل منا محاولا تمثل الأرملة وادمان بطريقته الخاصة : « هل وجد فى الطبيعة ما هو فى مثل هـذه العذوبة ؟ وهـذا الحسن ! » . ويتمثل صراع العصر بلا جدوى بحثا عن شـكل ذى دلالة فى صورة تريسترام الهزيلة طوال روايته ، ومن الحقيقة المخيبة التى بدت فى وجوب مراوغة الأحـداث له الى الأبد ، لأن حياته ومعتقداته قد تضخمتا فى سرعة تفوق قدرته على تسجيلها ، وبدت أعراض التداعى الأدبى فى اخفاق الكلمات عن تحقيق رسالتها . فلم تعد النكسات قادرة على الاشارة الى جملة أشياء،

من كتـاب : The Subtler Language (١٩٥٩) .

ولكنهـا عندما أبرزت بعض المعـانى غير المترابطـة ، فانها قد حرفت التعبير ، وعزلت آل شاندى ، كل منهم عن الآخر . لم تعد البراعة الأدبية قادرة على شحن الكلمات بأكثر من القيم المعتادة ، أو قادرة على خلق لغة داخل اللغـة ، ولكنها استطاعت صياغة نصـوص بدت فيها علامات الترقيم والصفحات الخاوية والسطور الملنوية الدوارة وكأنها لغـة .

ففى خلال القرن الثامن عشر ، اكتمل الشعور بانحلال نظم الكون ، التى سبق أن ساد الشعور بصحتها . فى القرون الوسـطى وفى عصر النهضة ، اشترك المثقفون فى الايمان بجمع من الأساطير التى تسعى للتوفيق بين المتعارضات ، والتى تعين الانسان على ادراك العلاقات التى خلقت نمطا له مغزى يجمع بين اشـياء وتجارب اولا ذلك لظلت متباينة متنافرة . وحولت هـذه المذاهب الانسان والعالم الى معجم من الرموز ، وحققت تكامل الرموز بالاشارات الحافلة بالمعانى . غير أنه على نهايـة القرن الثامن عشر ، كادت هذه الأنماط التى اشترك الجميع فى قبولها تختفى نهائيا ، وأصبح كل انسان الآن يركب حصانا وهميـا ، أو حصانا خشبيا هزازا . لم يكن هنـاك قبل القرن الثامن عشر ، أى مثقف يخفق فى ادراك الدلالة الكاملة لمعنى الشهب ، والدائرة ، والندى ، والصراع بين العناصر ، والتشابه بين الانسان والعالم ، لأن كل معنى من هـذه المعانى كان محاطا بشبـكة من الصـور والدلالات والقيم . أما الخبر الذى أنبأ عن موت الأخ بوبى فقد فسر تفسيرات متنافرة شتى ، كالأحصنة الوهمية التى كان يركبها مستمعو هذا الخبر . اذ كان كل منهم يركب حصانا مختلفا .

فى عالم تريسترام ، اصبح المعنى مسألة شخصية مرتبطة بمشاغل الناس الذاتية ، التى ظلت وحدها المرجع فى كل تفسير . فكل شىء يظهر لوالتر شاندى نقيـا صافيا من خـلال افتراضـاته ، والأدوات والمفردات والأفعال وخطط الحرب هى التى تحدد كل ما له أهميـة فى نظر العم توبى . وتريسترام مفتون بتسجيل أحداث حياته ومعتقداته افتتان الطفل بالحصـان الخشبى . ويتلهى الدكتور سلوب بأعمـال التعميد والتوليد .

أما المسز شـاندى فلا تدرك معنى لأى شىء ، فليس لديهـا أى حصان خشبى ، والأشنع فى هذا العالم الغارق من أعلى رأسـه الى

أخمص قدمه فى التعلق بالفردية الا ينجح أى مبدأ من هــذه المبادىء فى تنظيم الحياة فانغمرت بلا انقطاع فى الفوضى . فكل ما يحــدث فى العالم كصلصلة مفصلة الباب ، أو تعثر المسز شاندى فى توجيــه الأسئلة أو سقوط نافذة ، يتسبب فى احباط نظريات والتر السامية وتشتيتها ، مثلما تحبط أحداث العالم الرتيبة (كملء ساعة مثلا) مشاريعه ، وهى مازالت فى دور الجنين . لم تستطع « دائرة المعارف التريسترامية » التى تحكمت فى حياة تريسترام اللحاق بجموح تريسترام أثناء نضجه . وتعرضت محــاولة العم توبى لوضــع مبادىء لتاريخ الحروب للاحباط ، لأن الملعب الذى كانت تختبر فيه هــذه المبادىء كان فى حاجة دائمة للهدم ، واعادة البناء نتيجة لمــا حدث من تغير فى أرض المعارك واحداثها . وتعرض هذا الاتصال الزمنى للتاريخ للتمزق الى شــذرات مشتتة غير مترابطة ، لأن كل حادثة جديدة تقضى على ما سبقها . وترتب على التنافر بين الزمان الذى يسير فى اتجاه واحد ، والحياة بأبعادها المتعددة ضرورة التزام ترسترام اتباع خطــة وخلق وحدة كلية لأفعاله ومعتقداته عند تسجيلها . وبذلك يكون سنيرن قد ادرك منذ قرنين وجود انعزال بين أشياء حضارته ، واستحالة ثبات أى محور .

وأسفر ذلك عن اصابة قصة ستيرن بعجز فى حركتها كالذى أصاب ثور والتر . فأحصنة الجميع الوهمية تقفز فى جنون للاحاطة بالمكان والزمان فى العالم عن بكرة أبيه ، وتتعرض للاخفاق . كل هــذا بسبب العجز الشديد الذى اشتركت فيه أيضا شخصية أخرى ممثلة للقرن الثامن عشر : « الوحدانية على طريقة شافتسبرى » التى دعت الروح والمشاعر وسط الأحــداث المضطربة الى استعمال الحدس فى ادراك ما فى العالم المتنوع الى غير حد من تآلف خفى ووحدة . وعلى الجمــلة يمــكن القول بأن « الشاندى » وكذلك « الشافتسبرى » قد ألفيــا نفسيهما مشتبكين بصورة معقدة فى كل شىء . فلا شىء حتى اســم ترسترام وانفه المجدوعة يدل على أى معنى ما لم يتم الربط بينه وبين ما لا نهاية له من المتناثرات كالذرات فى المكان والزمان . ومع هــذا فالواقع أنه لا وجود لأى شىء يرتبط بأى شىء آخر . فحتى الطفل ــ كما قال العالم قيسارقبوس ــ لا يمت بصلة قرابة لأمه ، وأقل من ذلك لأبيــه . ان كل انســان وحيد فى ذاتيتــه ، وان كان مشتبكا بالعديد من الأشياء . مثلما يتصف كل فصل من فصول رواية تريسترام بضآلة الوحدة ، وان كان متداخلا على نحو معقد فى فوضى الكتــاب

وتعقده . وكما يعزل أى انسان نفسه على طريقة شافتسبرى حتى يتمكن من الاحساس بوجود تآلف لا يسهل تعريفه فى عالم الأفكار الخالى من النظام . وكما يسعى المؤمن بمذهب التداعى الى الوحدة والظلمة عندما تتوقف الأشياء المتناثرة المتلاحقة عن اقتحام عالمه ، حتى يسمح لسلسلة المتداعيات بالانطلاق فى حرية ، لأن حركتها التى لا اتجاه لها ولا نهاية هى وحدها التى تمثل فكرة النظام عنده ، كذلك لم يكن محض مصادفة من مصادفات التذوق أن الأدباء فى أواخر القرن الثامن عشر كانوا يطربون بالضخامة الدالة على الجلال ، التى تفوق الادراك ، والتى شعر إيزاك هوكينز براون « بانها تتصف بسموها حتى عند خطئها » . « والتى تضم أجزاء مفككة ولكنها متآلفة » أو اذا كانت عين « جون لانجهورن » ، « لا تشعر بالمتعة الا فى الحالات التى يتعذر عليها تحديد مكان تحديقها » ، أو اذا قام وليم جيبلين بتحديد أصول انشاء الأطلال « علينا أن نعتمد على التحطيم والتشويه ، ثم نكوم الأشلاء المتناثرة » .

اعتمدت أساسا التقسيمات التى اعتدنا فرضها على الزمان ، وأسميناها بعصور تاريخ الأدب على فروق أدبية اقرب الى السطحية كبدع تقلب الذوق التى تتحكم فى اختيار عادات أو موضوعات أو أصول لياقة معينة . وربما بدا اختلاف ملموس بين أية قصيدة من قصائد عصر النهضة وبين قصيدة من قصائد العصر الكلاسيكى الجديد فى الروح والموضوع ، وان كان لا يلزم أن يتبع ذلك وجود اختلاف فى جوهر كيانها كقصيدة . وأبعد أهمية من الفروق التقليدية بين العصور التاريخية بالنسبة للطابع الأساسى للأدب هو الاختلاف الذى يفصل القرن والنصف الأخير عن كل ما سبقه ، لأن النقلة من العالم المقيد بنظام آلى الى عالم — تريسترام شاندى — قد أثرت فى قدرة اللغة ذاتها على التعبير . فعندما كان فى جعبة الشعب أنماط من نوع الأساطير يستطاع فرضها على أنماط اللغة ، كان من السهل انطلاق مفردات أخصب وتراكيب جديدة للتعبير الشعرى . غير أنه بعد أن اختفت هذه الأنماط لم يتبق غير اللغة ذاتها فى صورتها العارية . وربما استفاد من ذلك العلم والفلسفة ، أما الأدب فقد اشتد حينئذ هزاله . فلم يكن من المستطاع صدور أكثر من كتاب واحد من نوع « حياة تريسترام شاندى الموقر ومعتقداته » ، أو عمل أدبى واحد من النوع المختلف عن كتب الأدب السائدة ، من المسلم به انه قد استنفد كل ما فى جعبته .

يرجع بكل وضـــوح امكان خلق الأدب مرة أخرى بعد اخفــاق أواخر القرن الثامن عشر نتيجة لنزوعه الى خلط الأحكام الاستدلالية والمعانى العاطفية بالأدب ، لا الى اننا قد عدنا مرة أخرى الى الايمان بأساطير الكون ، ولكنه يرجع الى تعلم الشاعر كيف يرغم حصــانه الوهمى على مسايرته فى خطئه . فى نهاية القرن الثامن عشر — ومنذ ذلك الحين — طولب الشاعر بادراك البناء الذى يتبعه فى تنظيم مادته وتراكيبه التى ابتدعها ، وتخرج عن نطــاق مسائل اللغة ، وبذلك فكان عليه أن يعنى بهذا البناء ، وأن يدرك قدرة هــذا الفعل الشاعرى على خلق نسق كونى ، وكذلك القصـــيدة التى أصبح خلقهــا ميسورا اعتمادا على هذا النسق . كان درايدن قادرا على الاعتماد على استعداد قارئه على التعرف الى التطابق بين المخططين (مخطط الكون ومخطط القصـــيدة) فى رسالته الى شارلتون . كمــا استطاع بوب ودنهام الاطمئنان الى تجاوب قرائهما لشعرهما بفضـــل ادراكهما للديالكتيك المعتمد على « التآلف عن طريق الاختلاف » (*) . وكان الشاعران قادرين على تعريف هــذا النمط لقرائهما بعد التنبيه صراحة اليه . أما النظام الحافل بالمعنى فى « أنشودة الآنية الاغريقية » لكيتس على سبيل المثال ، أو فى قصيدة « النبات الحساس » (**) لشيللى فان ما استطاع خلق الترابط بين صــورها وأحكامها وايماءاتها كان شيئا كامنا فى الفاعلية الكامنة لهذه القصــائد ، ولايمكن فصله عن النشاط الشاعرى . ان كل قصيدة من هــذه القصائد تخلق معانيها التى تتجاوز التركيب اللغوى . ويكفى أن ندرك مدى استحالة اجمال صور العالم عند الرومانتيكيين والفيكتوريين أو المحدثين — مثلما كان ميسورا تحديد صــور العـــالم المـألوفة فى عهــد اليزابث كى ندرك فداحــة الاختلاف فى النظرة الأدبية . فلابد أن يقوم الشاعر الحديث بوضـــع أسطورته التى يعتمد عليها فى تنظيم مادته ، لأنها منبع مادته اللغوية ، وتراكيبه ، فهى التى تساعد اللغة على التحول الى شعر .

وقدم كيتس دليلا دراميا لاثبات هــذه الحقيقة . فلقد اعترف عندما كتب لناشره حول بعض التحويرات التى أجريت فى الفقرة الخاصة بالســعادة فى « انديميون » ، أن التعديل قد يبدو فى نظر أى رجــل منطقى (أو Consecutive بلغة كيتس) مجرد اختــلاف

(*) Concordia discors

(**) Sensitive Plant

لفظى ، « ولكننى أؤكد لك اننى عندما كتبت هذه الفقرة ، قد بدت لى كخطوة محسوبة خطاها الخيال نحو الحقيقة ...وربما كان اتباتى لهذا الدليل من أعظم الخدمات التى قدمتها » . فى هذا الدليل ، اكتشف كيتس لذاته النمط الحافل بالمغزى للوجود ، والتراكيب التشخصية الخاصة التى تستطيع القصائد اللاحقة الانتهال منها لو ارادت خلق حقيقة مستقلة لها نظامها الخاص بها .

من بين اكثر المصادر الباكرة شيوعا فى الرمزية وانساق الفكر مذهب « تماثل المخططات » و « السلسلة الكبرى للوجود » وتصور الانسان كما لو كان كونا صغيرا وديالكتيك التوافق عن طريق الاختلاف والأنواع الأدبية ومذاهب الأسطورة من وثنية ومسيحية . أما أن تكون بعض هذه الصور من المدركات النسقية قد تداعت فى القرن الثامن عشر فأمر واضح لا يحتاج الى بحث هنا . فلقد أسفر مزاج العصر العقلانى الصميم عن استحالة ظهور نوع الشعر الذى نظمه جورج هربرت (فى القرن السابع عشر) والمشحون باشارات معقدة مأخوذة عن الكتاب المقدس والطقوس . وبعد بداية القرن الثامن عشر ، وبعد الهاجمات النقدية للتصنيف القاطع لأنواع الأدب ، وازدياد عدد القراء من أنصاف المثقفين ، أصبح من غير المناسب أن يتبع التعقيد اللفظى ولا تعقيد البناء الذى جاء به بوب عندما الف قصائد اتبع فيها الأصول الملحمية أو سخر فيها على غرار هوراس . كما أن الأسطورة الكلاسيكية لم تستمر فى البقاء كوسيلة رمزية محددة المعالم، وبوجه عام اعترف العصر بارتباط بقاء الأسطورة الكلاسيكية كطريقة للتعبير باستمرار بقاء الايمان بها ، والاستناد اليه ... ولما لم يعد احد يشعر بصحة الأسطورة الكلاسيكية على اى نوع فانها لم تعد قادرة على ان تزود التجربة بأى معنى أو نظام ، ومن الناحية اللغوية لم تعد قادرة على تحميل اللغة بأى اشارات ، أو ربط هذه الاشارات بأى كل ذى مغزى ... وتدهورت الأسطورة ، ولم تعد تعنى أكثر من معناها اللفظى ، وأصبحت قاصرة من حيث قدرتها على الاشارة ، مفتقرة الى القدرة على النمو العضوى الى انساق معقدة من التعبير . وفى أفضل الأحوال كانت الأسطورة الكلاسيكية قادرة على التزويد ببعض المعانى المجازية المحدودة العارضة ، ولكنها لم تعد قادرة على القيام بدور الفكرة النسقية ، كما كان يحدث على سبيل المثال عند سبنسر . وبعد أن عدل الأدباء عن أن ينظروا الى هذه الأساطير نظرة جادة ، امكن الاعتماد عليها فى نظم بعض أشعار السخرية من البطولة ، كما

حدث فى بعض شعر بوب (*) . وكتب ملموث يقول : « ربما رضيت أن تدع الالهة يستحوذون على أشعار العبرة الاخلاقية والهزليات ، ولكننى لا أطيق ظهورهم بباقى الأشعار كشخصيات فعالة ، وأقر ظهورهم فقط من قبيل التشبيه والتلميح » . وربما نمنى جوزيف سبنس وارازموس داروين اعادة تكييف الأسطورة القديمة حتى تناسب الاستعمال الشعرى الحديث ، وان كانت الدراسة المقارنة للأساطير فى القرن الثامن عشر قد أثبتت ضرورتها ، وساعد هذا على استخدام الأسطورة الكلاسيكية ، بعد اعادة تفسيرها ، وبعد أن عادت لها حيويتها وخصبها مرة أخرى فى بعض تراكيب ومفردات شعرية . ولم يتحقق الاعتراف بتضمن الأساطير الكلاسيكية حقائق كلية ، وتصورها ككل معقد بدلا من تصورها كطائفة من المصطلحات المشتتة الموروثة الا بعد البحوث العديدة عن مفتاح لكل التراث الأسطورى . ومع كل هذا فقد أدى الاتجاه المقارن فى تفسير الأساطير الى حث كل انسان على الاعتقاد بانه ند لايزاك كازوبون (الباحث اللاهوتى الفرنسى الأصل من القرن السادس عشر) . ومن ثم اقدم شيللى على تفسير الأساطير القديمة بطريقته الخاصة ، كما تخيلها كيتس على النحو الذى يناسبه . واحتوت الأشعار الأسطورية فى القرن التاسع عشر على روح الأسطورة فى كيانها مما يسر وجودها كقصائد شعرية .

كان من المقدر أيضا اختفاء فكرة القرن الثامن عشر عن « التوافق عن طريق الاختلاف » ، بعد أن سارت كل التيارات الفكرية المعاصرة فى اتجاه مضاد لها . وعلى الرغم من أن نظرية نيوتن فى التوتر بين المقذوف والجاذبية قد بدت الى جانب عوامل أخرى وكأنها قد زودت الفكرة بدعامة علمية جديدة ، الا أن النظرية الفيزيقية الخاصة بالصراع بين العناصر الأربعة التى اعتمدت عليها طويلا فكرة « التوافق عن طريق الاختلاف » قد تعرضت الآن للاستنكار . فلم يعد ميسورا الدفاع عن نظرية تنادى بامكان حدوث تآلف بين المواطنين اعتمادا على الصراع بين الوحدات السياسية على غرار التآلف الذى تحدثه العناصر الطبيعية المتصارعة . على أن ما هو أهم هو وقوع المذهب ضحية للاهتمام السائد بالتنوع واللامتناهى ، ومثلت هذه الحركة رمزيا أيضا على المسرح السياسى . وتمثل فكرة التآلف من خلال

(*) مثل Dunciad و Garth Dispensary

الصراع « النزعة المحافظة » بالضرورة ـ كما رأينا ـ لأن المحافظين يؤمنون بالتوافق السياسى الذى يتمخض عن اصطدام بين قوتين متساويتين : الملك والبرلمان . أما نزعة الأحرار فتميل الى النظام الجمهورى الذى يشيد بقوة البرلمان ، ويعتمد فى البناء على الكتل غير المتجانسة من عامة الناس . وكانت نزعة الأحرار وطريقة الأحرار فى التفكير هى التى سادت السياسة الانجليزية بعد موت الملكة آن .

وفضلا عن ذلك ـ فحتى عندما ازدهر مذهب « التوافق عن طريق الاختلاف » بصورة حية كمبدأ ممثل للتوافق فى الكون ، فانه كان مصحوبا بفكرة أخرى وصمته بطابع خاص . فعندما ترجم جون نوردين بحث لورنس ليروا (*) عن « التقلب » ، فانه حرص على قلب معناه ، ومن ثم فبينما كان الصراع عند ليروا يعنى حدوث توازن ثابت دائم ، اتجه نوردين الى تفسير نفس الفكرة بحيث تظهر مدعمة لنظريته فى التداعى والتدهور . صحيح أنه قد اعترف باتباع الطبيعة لمبدأ « التوافق عن طريق التنافر » ولكنه رأى أيضا ما يجره الصراع فى أعقابه من دمار ، وكيف يعد مسئولا عن تدهور الحضارة والانسان والعالم .. فى معركة القرن السابع عشر بين القدامى والمحدثين كثيرا ما تم اللجوء الى هذا « المذهب » لتدعيم فكرة التدهور ، وعندما حاول الأسقف وليم كينج فى القرن الثامن عشر تفسير « الشر الطبيعى » ، فانه أثبت ضرورة خلق الله « للتضاد فى الحركة » باعتباره يحقق للعالم المادى أعظم خير وأقل شر مستطاع ، ولكنه ارغم على القول بان هذا سيؤدى « لا محالة الى تعذر تجنب الصراع المتبادل بين هذه الأجسام ... وان كان انفصال الأجزاء أو تشتتها يعنى الفساد » (۱) . ان نفس الفكرة التى بدت لبعض الناس مؤكدة لوجود نظام ثابت فى الكون ، قد بدت للآخرين دليلا على الفوضى .

نبعت فكرة التوافق عن طريق الاختلاف ، وكذلك فكرة التنوع الامتناهى عند أفلوطين من أصل واحد . ويرد ما حدث فيما بعد من استمرار لبقاء احدى الفكرتين ، الى الاتجاه الذى مال اليه التوازن الفلسفى . ولقد بين الأستاذ لوفجوى كيف ظهرت مكتملة لأول مرة

---

(۱) انظر الى الفصل الرابع من كتاب Easay on the Orign of Evil (الطبعة الرابعة ۱۷٥۸) .

(*) فيلسوف فرنسى (۱٥۱۰ ـ ۱٥۷۷) .

فكرة الكثرة التى دعمت تدعيما ميتافزيقيا الافتتان بالكثرة اللامتناهية فى ثالث انيادة من انيادات أفلوطين (٢) ، وان كان أصل فكرة « التوازن عن طريق الاختلاف » يرتد برمته مباشرة أيضا الى نفس الفقرة حيث حدث توفيق بين الفكرة والنظرية الأفلاطونية فى الواقع . فلقد أعتقد أفلوطين أن العقل الموحد للعالم الصادر عن الواحد لن يستطيع الانتقال الى عالم الخلق الا فى صورة ناقصة ، ومن ثم فانه يحدث صراعا بين كل جزء وكل جزء آخر . ومع هذا فان كل المتضادات القائمة فى العالم المخلوق موجودة فى عقل العالم ، ومن هنا فانها تعد من مكوناته . ان التعارض ذاته هو دعامة التماسك فى عقل العالم . ويكاد يكون دعامة وجوده » . فالعالم اذن تآلف ولكنه تآلف وحصيلة وحدة قائمة على متضادات . ان كل الأشياء تنبعث من وحدة ، وتعود مرة أخرى الى الوحدة نتيجة لحاجة الطبيعة الصرفة ، وتكشف الاختلافات عن نفسها وتبعث المتباينات ، وان كانت كل الأشياء تنطوى تحت نسق منظم واحد نتيجة لوحدة الأصل » . ومع هذا فلما كانت طبيعة عقل العالم التعبير عن نفسه فى أفعاله فانه يتحتم عليه خلق كل الدرجات الممكنة من الاختلاف ، أبعدها تطرفا هى المتضادات . وهكذا تكون الكثرة اللامتناهية والمتضادات مجرد درجات من نفس الفعل الخلاق مهما بدا فى متضمناتها من اختلاف .

قلما ظهر بعد ذلك « التنوع » والتضاد كمعنيين متمايزين . واعتمدت قصيدة « تل كوبر » لدينهام و « غابة وندسور » لبوب فى لغتيهما الدقيقة على التراكيب المعقدة لمبدأ « التوافق عن طريق الاختلاف » ، وان كان دينهام قد ربط طريقة خلق الطبيعة للتآلف من خلال التنافر بولعها « بالتنويعات الغريبة » وبدأ لبوب أيضا الاضطراب المتآلف نظاما قائما على التنوع . واعترف بوب لسبنس بوجوب الاعتماد على التنوع كأحد المبادىء الأساسية فى تنسيق رياض المناظر الطبيعية ، وان كان التنوع متضمنا فى اغلب الأحيان فى المتباينات كالنور والظل ، ولذا فانه لا يعنى مجرد التنوع المهوش . وبينما استطاع مذهب التضاد التزود باطار حيوى يستطاع تطبيقه على جميع أركان التجربة الانسانية ، لم تكن فكرة الكثرة بأكثر من تصور من التصورات . فهى لم تبد كنسق فكرى ذى كيان متوافق .

---

(٢) الفصل الثانى من كتاب The Great Chain of Being
تأليف آرثر لوفجوى (١٩٣٦)

وتشتت الاعتقاد فى وجود تآلف قائم على التنافر بتأثير النزعة الحرة ، أى الاعتقاد فى كثرة من العوالم والنقلة من عالم مغلق الى عالم لامتناهى، والولع بتعدد الألوان وسمات الجلال ، وبخاصـــة نظرية شافتسبرى فى الجمـــال كتآلف يتعذر الافصـــاح عنه . واصبح الايمـــان بوجود تآلف وثيق بين الأنواع اللامتناهية والكثرة الأساس المسلم به لكونيات أواخر القرن التـــامن عشر . وعلى الرغم من استمرار ظهور مبـــدأ « التوافق عن طريق الاختلاف » من حين لآخر بين أتباع شافتسبرى مثل هنرى بروك ، الا أنه ظهر عادة كعامل بسيط من عوامل التنوع ، مثلما كان التنوع عند دينهام وبوب حالة بسيطة من المبدأ المسيطر لتآلف التنافر ، ان لم يكن مرادفا له . وبعد تداور مقولات الجماليات الجديدة ، أصبح التوافق القائم على الاختـــلاف صفة للجميل ، وان كان العصر قد وهب نفسه أساسا « للرائع » و « الجليل » ، الذى تتسم صفاته بالتنوع والانطـــلاق . وكتب بروك عن النظـــام الكونى الذى يحدث « التآلف من الفوضى ، ويخلق الصـــداقة من العداء » . وعن « النظام الالهى » ، الذى يربط « برباط الزواج » بين « العناصر المتعادية » . ولكن وكما هو الحـــال عند أفلوطين لا انفصال بين المبدأ وبين مبدأ الكثرة . ووهب بروك أشعاره لفكرة الكثرة اللامتناهية . فلما كان أتباع شافتسبرى قد افترضوا وجود تآلف لا يسهل التعبير عنه فى الطبيعة يستطاع ادراكه بطريقة خفية اعتمادا على الاحساس بالجمال ، فانهم أحسوا بمتعة من قدرة الانسان على حدس هـــذا السر الخفى فى اكثر أشكال الطبيعة تنوعا وافتقارا الى النظام :

من خـــلال العوالم المختلفـــة مازالت تتسلسل الأنـــواع المختلفة
وبينما يساعد النظام على توثيق الروابط ، يزيد الجمال اعتمادا على التغير
ومع صدورها من الواحد الحكيم الذى لا يتغير
الا أن الاشعاعات المتغيرة بلا نهاية مازالت تظهر (*)

واضح أن مثل هـــذا التصور لنظام الأشياء يفتقر الى الحيوية والتماسك ، فكل ما تيسر تحقيقه فيه هو سرد العناصر متفرقة حتى يمكن استخلاص التآلف الالهى الكامن بها .

(*) ص ٢٠٥ — ٢٠٩ من Universal Beauty

وعلى هذا يتبين أن القرن الثامن عشر لم يبتعد عن ميراثه الفكرى ابتعادا كاملا ، وان كان من اليسير ادراك مدى ما أصاب مذهب « التوافق عن طريق الاختلاف » من وهن ، وكيف فقد قدرته على تنظيم الفكر . وقام هنرى جونس من القرن التاسع عشر (على سبيل المثال) بتضمين هذا المبدأ (*) ، وان كانت قصيدته مجرد محاكاة دالة على الاجتهاد « لىل كوبر » و « غابة وندسور » .

ولكن من غير الميسور أن نكتفى بالاعتماد على عناصر كالكثرة والتنوع واللامتناهى والتآلف عند شافتسبرى فى صنع مذاهب محددة المعالم . اذ أنها لا تحتوى — أو تتضمن — أى نظام دال على العلاقة خلاف الروابط اللغوية . وربما استطاع بوب ودنهام فى مشاهدهما المحدودة تنظيم العالم وكل الحياة الانسانية تنظيما ذا دلالة ، وان كانت العواقب التى تمخضت عن فشل مبدأ « التوافق عن طريق التنافر » نتيجة للكثرة المتناثرة هى الفوضى التى ظهرت فى الأشعار التى جمعت بين النظرة الفيزيقية واللاهوتية ، مثل « الفصول » لطومسون ، و « الطواف » لريتشارد سافيج ، التى كانت مفتقرة لأى أداة للتماسك باستثناء اللغة . فقد عجز هؤلاء الشعراء عند متابعتهم للكثرة المتناثرة من الأشياء عن القيام بأكثر من سرد لقوائم الوفرة المهولة من عناصر العالم المتنوعة ، وكانوا يأملون أن تغطى القائمة عند اكتمالها آخر الأمر كثرة الأشياء عن بكرة أبيها . فلقد أدى افتقارهم الى نسق كونى يعتمدون عليه فى تشكيل القصيدة الى عدم قدرتهم على القيام بأكثر من تسمية الأشياء بكلمات فى محاولة لا نهاية لها لخلق كون من أكداس الكلمات .

جنحت الأنماط الكبرى الأخرى للفكر الوسيط وعصر النهضة الى الاستناد على نفس الأنماط التى زعموا أن العالم يعتمد عليها فى نواحيه الطبيعية والاخلاقية والروحية . وان أى لمحة بسيطة الى ما آلت اليه الفكرة سيبين مصير هذه الجوانب جميعا (٣) . استطاعت مذاهب « التسلسل الكبير » ومذهب شافتسبرى ومحاولات النظرة الطبيعية اللاهوتية للرد على المذهب التأليهى باثبات التشابه بين الحقائق

(*) فى Rath-Farnham

(٣) انظر الى كتابى Nature Moralized : The Divine Analogy in the 18th Century (١٩٥٣) ص ٣٩ — ٧٦ .

الطبيعية والروحية ، ابقاء الفكرة حية افترة قصيرة ، وان كانت قد أصيبت فى مظهرها بوهن كبير . ولم يطبق مذهب التطابق المتماثل فى التراكيب الشعرية بقدر ما دار حوله من كلام ، وأثبت « الدكتور جورج شين » انه « نظرا لوجود تشابه دائم .. بجرى متسلسلا فى كل درجات المخلوقات حتى خالقها ... يمكن القول بأن المرئى صورة للخفى والمحسوس صورة للامحسوس والموجودات للنمط الأصلى والمخلوقات للخالق ، على بعد لا متناهى بدرجة مطلقة (٤) » وأثبت جون جيلبرت كوبر اعتمادا على مذهب شافتسبرى القائل بوجود وحدة بين الجميل والحقيقى والخير « بأن ارادة الخالق قد شاءت وجود توافق دائم بين ملكات الكمال الخلقى وقدرات الخيال وأعضاء الاحساس الجثمانى » .ومن هنا فهناك :

تشابه بين جوانب السحر الاخلاقى والتآلف والبهجة وبين هذا الاطار الجميل للأشياء الخارجية (٥)

ونزع المدافعون عن الأفكار التقليدية ضد مهاجمات أنصار النزعة التاليهية الطبيعية الدينية الى اقرار القول باعتماد العوامل التى تساعدنا على معرفة الكثير من قوانين الله بوصفها قواعد سلوكية للمخلوقات الحرة على مبدأ « القياس » . ولا يصلح مبدأ القياس هذا للاتباع فى علاقات الفئات المختلفة من الكائنات العاقلة أو الاخلاقية فحسب ، وانما يصلح أيضا فى علاقتها بالظواهر الطبيعية ... فنحن نستطيع الانتقال فى براهيننا من الظواهر العرضية العابرة الى الروحانيات اعتمادا على القياس ، كما يمكننا اثبات وجود الارادة الالهية بقياس غايته من العالم المادى ومقارنتها بغايته الاخلاقية » (٦) .

ولكن ورغم هذه الحالات ذات الدلالة ، فقد نضبت الحياة بكل وضوح من فكرة « القياس » ... وانفصل مذهب المطابقة عن

---

(٤) مقدمة كتاب Philosophical Principles of Religion (١٧١٥) .

(٥) The Power of Harmony

(٦) ريشارد سارتون — ص ٦١ من كتاب Analogy of Divine Wisdom in the Material, Sensitive, Moral, Civil and Spiritual System of Things (١٧٥٠) .

اى نظرة الى العالم ، واستمر الاحساس بميل العقل الى تطبيق مبدأ القياس ، وان كانت دعامة الكونيات التى اعتمد عليها مبدأ المطابقة قد ولى عهدها الآن . وفى أفضل الأحوال ، وتبعا لميل القرن الثامن عشر الى ترجمة كل قضايا الوجود الى قضايا سيكلوجية — مثلما ظهر ميل أيضا الى تحليل لغة الشعر الى مجرد طائفة من المنبهات للاستجابات الذاتية والعاطفية — ظهرت محاولة للمواءمة بين تصور « المخططات المتطابقة » مع مذهب نزعة التداعى . فأعد دافيد هارتلى مثلا قائمة بالمتشابهات التى احتوت من عجب على بعض المتطابقات التى عرفت عن العصر الوسيط ، وعصر النهضة .. « كتشبيه عالم السياسة وعالم الطبيعة والكون بجسم الانسان ... واكتشاف التشابه بين التضرع للحاكم أو القاضى ، والأب ، عند الاشارة الى الله . والقول بالتشابه بين الأطوار التى يمر بها الانسان والعالم وبين فصول السنة أو أقسام النهار » . ورغم الترحاب طويلا فيما مضى بهذه المتطابقات باعتبارها صحيحة فى النظام الالهى للأشياء ، الا أنها الآن لم تعد تبدو صحيحة ، كما أن أحد لم يعد يشعر بصدقها . انها نتيجة لنشاط التداعى فى العقل ، ومن ثم فانها لا تزيد عن تشبيهات وخرافات وأمثلة واستعارات . وبمجرد استغراق « العقل فى تطبيق مبدأ القياس والكشف عن المتشابهات والتعبير عنها ، فانه سيخضع فى هذه الطريقة لتأثير (التداعى) بل وربما أرغم الأشياء على الانطواء فى نسقها ، باخفاء الاختلاف وتضخيم أوجه الشبه ، وتكييف اللغة وفقا لذلك » (٧) . وبدا العالم المستخلص من مبدأ القياس مجرد خرافة ذهنية . وانتهى الأمر الى أن أصبح القياس كما حدث فى حالة التآلف عند شافتسبرى الذى يتخلل التنوع اللامتناهى مجرد شىء غيبى ومجرد نزعة عقلية لا ترتكن الى اى أسس ذات دلالة ، ولا على أى تصميم شامل . وأعتقد فرانسيس جيفرى « أن ماهية الشعر تعتمد على الادراك الحسى المرهف والتعبير النابض بالحياة عن هذا التشابه الخفى الدقيق القائم بين العالم المادى والعالم الأخلاقى — الذى يترتب عليه جعل الأشياء والخصائص الخارجية نماذج طبيعية ورموزا للملكات الداخلية والمشاعر ... وتتصف الاحساسات بهذا التشابه بغموضها وصعوبة التعبير عنها ، كما هو متوقع من اى نظرية من نوعها ، وان كانت هذه الاحساسات سائدة

---

(٧) ص ٢٩٦ — ٢٩٧ من كتاب Observations on Man (١٧٤٩) .

عميقة الغور فى طبيعتنا ، ومن هنا فانها قد تركت طابعها على لغة الناس العادية فى كل عشيرة وحديث » (٨) . وبعبارة أخرى يمكن القول بأنه لما كان مبدأ القياس فى ذاته لا يعنى شيئا ، فانه لم يعد صالحا للارتكان اليه فى تنظيم الواقع والتجربة .

وكما تمخض عن الاستعاضة بالفكرة الموجهة للتنوع اللامتناهى فكرة « التوافق القائم على التنافر » مجرد سرد لقوائم من الأسماء المنظومة ، كذلك أسفر انحلال فكرة الاقتداء بتكوين الكون عن افتراق الشعر الأخلاقى عن الوصفى فى أواخر القرن الثامن عشر . وترك الاتجاه الرمزى الوصفى الاخلاقى لدينهام وبوب جانبا ، وحل محله اتجاه يهدف الى وصف المنظر الطبيعى « بعد اضافة حليات يستطاع العثور عليها فى المراجعات القديمة أو التأملات العرضية » على حد قول الدكتور جونسون . وأدرك ايمانويل سويدنبرج على خير وجه مثل هذا الانحلال الذى لحق بالأنماط الكونية فقال : « اعتمد أول أبناء الجنس البشرى على المتطابقات ذاتها فى تفكيرهم وبدت لأعينهم الأشياء والطبيعة فى العالم كمجرد أدوات تساعد على التفكير على هذا الوجه ، ولم يعد الناس رويدا يعتمدون فى فكرهم على المتطابقات بل على معرفتهم بالتطابق » . ومن هنا أدركوا أصل عبادة الأصنام ، عندما كان الناس يقيمون لأنفسهم صورا مناظرة للأشياء الالهية (٩). وحينما كف شعراء القرن الثامن عشر عن التفكير القائم على القياس ، اتجهوا الى التفكير فى العلاقات القائمة على القياس ، فساعدهم ذلك على أن يفكروا أى نظام محدد المعالم معتمد على هذا التناظر يستطيعون تعميمه فى الصيغ الشعرية ، ولكنهم حرصوا على انشاء الأشعار التى لا ترمى الى أبعد من التنبيه الى هذا التشابه . وتساوى القول بوجود نمط للكون مع القول بعبادة الأصنام . وانحصر كل أمل جيمس فورتكسبو فى أن يفصح شعره من النوع التشبيهى والاخلاقى « على نحو ما عن امكان صنع صور حسية تحجب الحقائق ذات الطابع المجرد ، وامكان تصوير مظاهر العالم الاخلاقى اعتمادا على ظواهر العالم الطبيعى » (١٠) . وأسفر هذا التشكك الواعى فى

---

(٨) ص ٦٠٧ من Contributions to the Edinburgh Review (١٨٥٣) .

(٩) ص ٦٤ من كتاب Heavens and its Wonders and Hell وكذلك كتاب The True Christian Religion الجزء الأول ص ٣٠٢ .

(١٠) A View of Life in its Several Passions (١٧٤٩) .

قيمة القياس عن ظهور شعر العصر الوصفى المميز المزدوج السمة ، عندما يقوم الشاعر بعد وصف مستفيض للمشهد باعادة النظر اليه « بعينه الاخلاقية » للاشارة الى أوجه التشبه الاخلاقية . وكتب ناظم آخر للشعر « هنا دع الوصف يقف ، ولكن استمر أيها المتأمل فى مهمتك ، وأصبغ الأنشودة بلون أخلاقى » (١١) ... واعترض كولريدج سنة ١٨٠٢ : « ثمة حيلة دائمة تدفع الى طلاء كل شيء بالمسحة الاخلاقية . فلا يرى أحدا ولا يصف أية ظاهرة طريفة فى الطبيعة ، بغير أن يربطها بتشبيهات باهتة بالعالم الاخلاقى » (رسالة الى سوثبى فى ١٠ سبتمبر ١٨٠٢) .

على أن هذا الانقسام المميز لشعر أواخر القرن الثامن عشر لم يفلح فى أن يأتى بأى تراكيب شاعرية ، كما أنه أيضا كان بمثابة اعتراف بعجز العصر عن الاحاطة بالعالم ، وبانتماء كل انسان الى بيت « شاندى » . فكل وحدة تشبيهية لها شكلها المنفصل ، ولا ترتبط بشبيهها المزعوم الا عن طريق التداعى . وربما صادفت دقة التشبيه الاعجاب ، أو ربما حدث شعور بالارتياح من جانب المثال فى حالة وجود اى ايمان بالتماثل بين العالم الطبيعى والعالم الاخلاقى ، وان كان من المتعذر ادراك أحد طرفى التشبيه من الشكل التركيبى للآخر باعتباره تعبيرا عنه بلغة دقيقة .. فلا أثر لأى طرف أوحد على الآخر . ان غاية مثل هذا الشعر هو اقامة التشبيهات فحسب ، لا استخدام التشبيه شعريا بقصد فرض انماط الطبيعة الخارجية أو تجربة الشاعر فى المشهد على التركيب اللغوى المحض ، وبذلك يستطاع انطلاق الامكانات المكونة لتركيب نسقى فيه . اذ تظل التراكيب الخاصة بالوصف منفصلة عن تراكيب الدعوة الاخلاقية ، ويؤدى الاخفاق فى الربط بينهما الى الاخفاق فى استحداث اى تراكيب جديدة ، بغيرها لن تكون هناك قصيدة ولن تكون هناك حاجة اليها .

ومماله دلالة أن يعتمد الأسلوب الأوحد الذى استطاع القرن الثامن عشر النهوض به ، على مذهب التداعى ، فمنه استنبط أعظم احساس بالنظام ذى الدلالة . ولا يقتصر الأمر على نجاح التداعى فى نقل كل نظام من العالم الموضوعى الى العقل الذاتى ، وبذلك يصبح

---

(١١) Weekly Magazine (٣) ١٧٦٩ — ص ٣٧ .

النظام متناسبا مع التجربة الانسانية ، لأن طريقة التداعى منتزعة مما يجرى فى الحديث المعتاد ، ومن هنا فانها تتمتع بنفس حقيقة اللغة المعتمدة على الاستدلال . ومن الميسور التعرف الى الأصول الأساسية لسيكلوجية التداعى بمجرد ادراك دور الربط الذى يقوم به كل حرف من حروف العطف فى اللغة . ويعتمد التداعى كاللغة سواء بسواء على الاستدلال . وتتماثل الروابط التى يعرضها مع الروابط النحوية فى اللغة العادية : الاضافة والتشابه والتباين والجوار والعلة والمعلول . ومن ثم ورغم المحاولات العديدة التى حدثت لانشاء شعر قائم على التداعى فحسب ، الا أن هذه المحاولات قد باءت بالفشل ، بالنسبة للشعر كما تصور فى هذه الصفحات على أقل تقدير . وفضلا عن ذلك ، فلقد أدى ميل مذهب التداعى الشديد الى السيكلوجية الى القضاء على عناية الأدب بالألفاظ وتكامل فاعليته . بعد الاعتقاد بأن كل ما نشير اليه اللغة الشعرية هو التنبيه لسلسلة شخصية من المتداعيات . وهذا يفسر ما قاله ارشيبالد اليسون عما ترتب على النقد من قضاء على الأدب ... بهذا المعنى لا يكون الشعر مؤلفا مما يترتب على المواد المشار اليها فى العالم ، بل يكون كل ما يستطيع تحقيقه هو التزويد باشارات أفضل من العالم ذاته ، لاستثارة تيار التأمل عند القارىء .

ترك لنا وردزورث مثلا ممتازا يساعد على التأمل عن حالة الانسان التى ترتبت على زوال صور العالم الأقدم ، وعلى الاخفاق الذى أحدثه التداعى . ففى اثناء دفاعه عن احدى صونيتاته (*) ، قام بتحليل معناها فى رسالة الى اللادى بومون فى ٢١ مايو سنة ١٨٠٧ . وقال وردزورث أن الصونيت تستهل بتأمل الشاعر بلا غاية وبلا اكتراث حالم الجموع الغفيرة من المراكب المتناثرة فى الميناء ، « لأن العقل لا يشعر بأى راحة فى حالة كثرة الأشياء التى لا يستطيع جمعها فى وحدة واحدة ، أو التى لا يستطيع اختيار شىء من بينها يركز عليه الانتباه المقسم أو المشتت فى الكثرة » . وفى النهاية تحركت احدى السفن فى وعبه ، وتركز وعيه عليها فايقظ قدرته الخلاقة ، وبذلك جعل لهذه السفينة الواحدة قيمة خاصة « وهكذا دبت الحياة فى كل ما بقى من سفن » .

(*) With Ships the Sea

كانت هذه السفينة لاشيء عندي ، كما كنت في نظرها كذلك :

ولكنني لاحقتها بنظرات عاشق .

ولكن المركب واصلت رحلتها أخيرا ، واختفت من وعيه ، فعاد له نعاسه الأصلي وعدم اكتراثه .

الواقع أن وردزورث قد أمدنا بوصف رمزى لشاعر القرن التاسع عشر وموقفه من الوجود . فالعالم الذى يحيا فيه بغير الفعل الخلاق للعقل لم يزد على أن يكون فوضى وذرات متناثرة ، وجمع من الأشياء التى لا تستطيع ملكاته المدركة الحسية وحدها انشاء كل منها ، ولا يتميز أى شيءواحد منها بأى قيمة خاصة ، انه عالم لا نستطيع أن نتصور وجود هربرت أو بوب فيه . لم يكن ايمان وردزورث الشخصى الراسخ بوجود روح متغلغلة فى عمق فى كل الخليقة بقادر فى ذاته على خلق نظام ذى دلالة ، ولكنه قادر على خلق مجرد أساس للنظام الممكن . اذ يلزم أن يعاود الانسان الاتحاد — اعتمادا على الخيال — بالروح الواحدة السائدة . فلكى يتحقق كل حافل بالمعنى كان لابد لشاعر القرن التاسع عشر — رغم وجود عالم من المعتقدات الشخصية المتغلغلة فى كل افصاحاته — أن يعمل على خلقه بفعله الارادى الخلاق ، وان وجب عدم التوقف عن احداث تجديد مستمر فى الفعل الخلاق . ففى الفترات التى تخللت تجارب الخيال لم يصادف وردزورث — والأمر بالمثل فى حالة كولريدج — سوى كثرة من الفوضى المحيرة التى لا غاية لها ، وهى تكشف عن نفسها أمام الحواس السالبة . وبالنسبة لكيتس وشيللى ، لم يظهر غير سيل منهمر من اللاحقائق والتغير . لم يعد من المستطاع تصور القصيدة كانعكاس أو محاكاة لنظام مستقل قائم بذاته خارجها . وخلق القصيدة هو أيضا خلق للكل الكونى الذى يضفى معنى على القصيدة . ولابد أن ينشىء كل شاعر مستقلا صورته الخاصة للعالم ، أو لغة خاصة به داخل اللغة .

لم يتغير حال الانسان فى المائة وخمسين سنة الماضية . وما شعر به وردزورث هو نفس ما نشعر به . ولعله لا وجود لأى شاعر حديث كان على دراية حية بذلك مثل « يتس » ، لأنه واجه مباشرة مسألة ما يلزم للانسان العصرى كى يصبح شاعرا . ومنذ

أوليات أيامه ، استحوذ عليه « الاعتقاد بأن العالم الآن لا يزيد عن مجموعة من الشذرات » . ومن هنا أولع بالعصور التى أظهرت « وحده للوجود » : العصور التى ركز فيها الشاعر والفنان عن طيب خاطر نفسيهما على موضوع كامن فى وجدان كل الناس (١٢) . مثل هذه الأساطير الشائعة عن العالم كأسطورة التوافق القائم على التنافر أو المتطابقات المتماثلة أشبه بالأوتار المترابطة المشدودة بحيث أننا اذا ضربنا أى وتر منها همهمت باقى الأوتار بصوت خافت . كان أول شىء يأمل يتس فى احدانه عندما أحيا الأسطورة الكلتية هو احداث وحدة فى حضارتنا « النى تكاثرت عناصرها نتيجة للانقسام ، كما يحدث فى حالة الأنواع المنحطة من الحياة » . اذ أدرك يتس ادراكا قويا القدرة المعرفية الكبرى العليا التى تذكر بها مثل هذه الأسطورة الموحدة ، وما نستطيع أن نحققه : « من المستطاع للشعوب والأجناس والأفراد أن يتحدوا بفضل صورة أو مجموعة من الصور المترابطة التى ترمز ، أو تستطيع استحضار حالة ذهنية خاصة ، لا تعد مستحيلة بين كل الحالات الذهنية الأخرى ، وان كانت تبدو عسيرة لأى انسان ؛ أو جنس أو شعب بالذات . لأن اعظم العوائق التى يمكن تأملها بلا شعور بالناس هى وحدها التى تستطيع اثارة الارادة ، وتحقيق أكمل تركيز لها » . أو وفقا للمعنى الذى طرح هنا : تترابط عقول الناس بعضها مع بعض فى وحدة ذات دلالة ، لا اعتمادا على الأنماط الكونية التى نستطيع قبولها بسلبية سهلة ، بل اعتمادا على تلك التى ينبغى أن تستند الى ايمان قائم على المشقة والجهد ، اى على تلك الأنماط الخارجة عن اللغة ، والتى تتعارض عادة معها . على أن يتس قد أدرك أن مشروعه قد تحتم أن يقضى عليه الاخفاق « لأن الشذرات قد تتفتت الى فتات أصغر » . فلم نعد قادرين على اعادة احياء عالم ما قبل القرن التاسع عشر :

بعد أن يدور الصقر فى حلقة دائمة الاتساع
فانه يعجز عن ادراك صوت مدرب الصقور .
وتنعزل الأشياء ، ولا يستطيع المحور البقاء على حاله
ان الفوضى الصرفة سائدة فى العالم .

---

(١٢) ص ٢٣٤ – ٢٣٥ من Autobigraphies (نيويورك ١٩٢٧) .

على أن يتس قد اكتشف طريقه كشاعر حديث من خلال أسطورة « رؤياه » الشخصية . وعرف يتس أن صدق الأسطوره أو زيفها مسألة غير ذات بال ، لأن كل تعبير وكل معنى بالتبعية يجب أن يعتمد على أسطورة ما . وعندما قرر يتس فضاء ما بقى من حياته فى تفسير الجمل المتناثرة ورائها ، تلك الجمل التى جاءته بها الأرواح ، احتجت الأرواح ، لأن المذهب ليس غاية فى ذاته ، ومن ثم فانه لا يعد صائبا أو مخطئا ولا يوصف بالحقيقى أو الوهمى . انه وسيلة لتصور ما هو خارج المعانى الكامنة فى ألفاظ اللغة البحتة . وما تقدمه الأسطورة هو استبصار جديد أو « رؤيا » ، ولكنها بلا قيمة فى ذاتها فيما عدا كونها تركيبا غير عادى لتيسير الحصول على معنى أو تعبير شاعرى ، ورفضت الأرواح قائلة « لقد جئنا لكى نعطيك مجازات للشعر » .

حاشية لجامعى هذه المختارات

فى الفصل الثانى (المشهد الثالث) من رواية بروميثيوس محطم القيود لشيللى وصفت بانتيا أول ردود فعل شعرت بها فى عالم « الديموجورجوية » (الشياطين) كما يلى :

.... بوابة جبارة

كبركان يندلع منه لهب الجحيم (*)

فتتصاعد منه « أنفاس نبوة » لا تعرف ماهيتها ،

ينعاطاها فى شبابهم الهائمون الوحداء ،

ويسمونها الحقيقة والفضيلة والحب والعبقرية أو الفرح.

انه خمر الحياة المثير الذى يجرعون ثمالته

حتى يغيبوا عن وعيهم ، ثم ينفضون

كالحوريات الوحشيات عندما يصحن ايفوى ايفوى !

بصوتهن الذى تنتقل عدواه الى العالم .

احتوت هذه الفقرة على أفكار وصور مترابطة ، على نحو رائع ، فهى تعكس ظاهرة نابضة دوما بالحياة ، بما فيها من تكثف وتعقد وغموض غريب ، تلك الظاهرة التى نسميها بالرومانتيكية . كما أنها توحى فى نفس الوقت ــ بما يشبه النبؤة ــ بالأشكال والصور العديدة التى جاءت فى أوصاف مفسرى الرومانتيكية ومعرفيها (ويكاد المرء يضيف اليهم مخترعيها) .

التعريف يعنى التحديد ، وأى تمذهب أشبه « بأنفاس النبوة » المتكشفة ، أو كما قال شيللى نفسه : (التمذهب) « لا يمثل الأفكار فى حالة وحدتها المتكاملة بل فى صورة أشبه برموز الجبر ، التى تساعد على الوصول الى نتائج عامة معينة » ولعل ما نميل الى نسيانه أو اغفاله فى كثير من الأحيان هو مقاومة أغلب الرومانتيكيين للميل الانسانى الى انشاء مذاهب فكرية ، وشل الفكرة وحصرها فى نطـاق شعار ، وتحويل اللاملموس الى شيء ملموس . قال بليك : « الانطلاق الحيوى متعة أبدية » ، أما الخضـوع للمذاهب الفكرية (واستعمل بليك بدلها كلمة العقل) « فأشبه بالقيد أو المحيط الخارجى الذى يحد القدرة » . وترددت الفكرة المتضمنة فى صـورة « أنفاس النبوة » التى سبقت الاشارة اليها ، وكذلك ملاحظـة بليك ، عن شيللى ، فى كتابه « الدفاع عن الشعر » حيث عرف الشعر بانه « مركز المعرفة ومحيطها معا ... وجذورها وثمرتها » .

.... أينها الثمرة والجـذر
أأنت الورقة والثمرة ، أم أنت الطمية
أيها الجسـم المهتز مع الموسيقى ، أواه أينها اللمحـة البراقـة
كيف نفرق بين الراقص والرقصة .

ما هدفت اليه أبيات « يتس » السابقة هو نفس الشيء . فمن الواضح كما جاء فى الاجابة المتضمنة فيها ، أننا لا نستطيع التفرقة بين « الراقص والرقصة » ، ولكننا نحاول بالحاح . وعرض كولريدج الفكرة (*) فى كلمات مختلفة بعض الاختـلاف ، فذكرنا بأن الشـعر الرومانتيكى رمزى ، و « بأنه يشارك دائما فى الواقع الذى يحـاول جعله مفهوما ، وهو بينما يسعى للافصـاح عن الكل ، يقبع كجزء حى من هذه الوحدة ، التى يعد ممثلا لها » . ولو أننا لم ندرك ذلك ، فاننا سنستطيع القول مع استعمال كلمـات كولريدج على نحو لم يقصـده ، بأن الأمـر سينتهى اما الى دفـن الأدب الرومانتيـكى والرومانتيكيين فى حروف ميتة أو الى اغتصاب نتاج زائف للفهم الآلى

(*) فى The Stateman's Manuel

لاسم هذا الأدب وأمجاده (*) . أو كما قال وردزورث : « اننا نقتل لنتشرح » ، لأن التشريح يعنى التعريف ، لا الخلق . انه تحطيم لعالم الفنان الذى خلقه من جديد ، فى محاولة مساء توجيهها للعثور على جوهر هذا العالم . قال كيتس :

ستقتص الفلسفة اجنحة الملائكة :

بغزوها جميع الأسرار بالقانون والخط

وتفريغها الهواء المسكون الملىء بالنجوم

وتمزيقها نسيج قوس قزح ....

فالمذاهب الفلسفية تساعدنا على المعرفه لا الرؤية ، وتقدم لنا صورة فوتوغرافية ، لا الأصل الذى رسمه رينوار .

على أن الرومانتيكيين أنفسهم جميعا قد أدركوا (بوضوح يدفعنا الى الحقد عليهم) المأزق الدنيوى الكامن فى محاولة الجمع بين المحور والمحيط وبين الماهية والهوية فى وحدة لا تنفصم .

فكما قال بايرون فى تشايلد هارولد :

هل أستطيع الآن أن أجسم وأبوح

بذلك الشىء الشديد الالتصاق بوجدانى .

هل أنكل بأفكارى بالتعبير عنها

وبذلك القى بالروح والقلب والعقل والمشاعر قوية أم ضعيفة

ان كل ما سعيت اليه واسعى

أن أعرف وأشعر ، بل واتنفس فى كلمة واحدة

ولو كانت هذه الكلمة برقا لنطقتها .

(*) معروف أن الفلسفة الرومانتيكية تحتقر الفهم أو « العقل » فى زعم عصر التنوير ، ومن ثم فانها تستخف بكل ما يحققه من معرفة ، وتراه على هامش الحقيقه . وتصفه بالآلية ، وترى الرومانتيكية ان الروح أو العقل ، كما يبدو لها ـ لا الفهم ـ هو وحده القادر بجميع ملكاته على الاحاطة بالحقيقة وخفايا الروح .

وعبر كولريدج فى كوبلاخان عن نفس المعنى :

لو استطعت أن أحيى فى نفسى
سمفونيتها واغنيتها
....
لقمت ببناء هذه القبة فى الهواء .

وكذلك شيللى (*) .

الكلمات المجنحة التى ستنفذ بها روحى
فى قمة عالم الحب الفريد
انها قيود من الرصاص حول أجنحتها النارية
سالهث واغوص وارتجف والفظ انفاسى !

فليس الانسان الها ، مهما توافر له من شاعرية وقدرة على النبؤة . ومع هذا فالفن الرومانتيكى يمثل لحظة التلهف tip-toe عند كيتس و « الوقفة التى حدث فيها تحول العالم » ، تلك اللحظة التى حدث فيها « التفاعل بين عناصره ، وبلغت فيها رمزية شعر كولريدج الاكتمال » ، والتى وصفها كيتس بقوله بانها تمثل « نفس الحياة وهى تستفذى بأنسب زبد لها » . فلا قتل هنا ولا تشريح ، كما أعتقد شيللى . ان مثل هذا التركيب أو التفاعل له بطبيعة الحال معنى دينى ، كما أن له معنى جمالى . ولعلنا نذكر كيف بدا المسيح فى نظر بليك أعظم فنان ، وكيف قال اليوت : « ان ادراك التقاء ما لا زمن له مع الزمان هو مهمة القديس » . ولكنه دين يتسامى على كل طائفة ، ويقاوم كل تحديد وتعريف . ومع الاستشهاد بكولريدج دون رجوع الى سياق كلامه : « انه دين يختلط بالدعوى الاخلاقية فلا يؤثر فيه الاغفال عن أهواء النفس » .

ولكن الناقد مضطر الى التعريف والتحليل والشرح والوصف والصياغة والحكم . فتكاد نظرته التى اختص بها تدفعه حتما الى الاختيار بين التركيز على المحيط أو المركز ، حتى وان بدت له ضرورة الجمع بينهما ، أو وجوب رؤياهما وكأنهما شىء واحد ، لأن تعابيره

(*) فى Epip-sychidion

وصيفه وتقديراته ليست بالفن ولا هى بالرمز ، بل هى تجريد من الفن والرمز . وهى فى أفضل الأحوال تبتعد ابتعادا مضاعفا عن « أنفاس النبوة » ، ومن هنا فانها لا تزيد عن بناء بناه ، خلق من أحجار وقوالب صنعها خلق آخرون . قال بليك « أن من يرى النسب فقط أى مجرد الأجزاء ، لا يرى أكثر من نفسه » ، وان كنا لا نميل الى الذهاب بعيدا الى حد القول بأن نقاد الرومانتيكي والرومانتيكية لم يروا غير أنفسهم ، الا أن هناك قدرا كبيرا من الحقيقة فى ملاحظة بليك . فاذا رجعنا الى الفقرة المأخوذة عن « بروميثيوس محطم القيود » سنرى هناك العديد من النسب التى تحدث عنها بليك والكثير من النفوس النقادة فى صورة أجنة . ولو عزلت صورة « أنفاس النبوة » ، عن باقى الصور ، فانها لن تصور أكثر من نظرة محدودة لشعر شيللى ، أو الشعر الرومانتيكى بوجه عام ، أو الرومانتيكية . ولو اكتفينا بصورة شباب « الهائمين الوحداء الذين يتعاطون الأنفاس » فاننا سنستوحى صورة غريبة عجيبة للرومانتيكية عند شيللى وبايرون ، كما توحى « الحقيقة والفضيلة والحب والعبقرية أو الفرحة » بصورة أخرى ، أى « بالخمر المخبلة التى تخدر المرء وتجعله يهذى كاحدى الحوريات الوحشيات ، وهكذا » .

على أنه اذا كانت صور شيللى فى هذه الفقرة لا تستطيع أن نعبر عن المعنى أو تنقله منفصلة عن الصور الأخرى ، أو عن السياق المعين لهذه القصيدة المعينة ، كذلك لا يمكن النظر الى أية نظرية عن الرومانتيكية أو وجهة نظر عنها بمعزل عن النظرات الأخرى . وبالرغم من أن « أنفاس النبوة » عبارة عن أنفاس بحق ، الا أن من منحها شكلا ومعنى هم بنى البشر . ومع أن الحوريات الوحشية تصفن بالجنون عندما يعربدن وهن سكارى بالخمر الذى أعطته لها الاله باكوس فان الصورة ليست بأكثر من صورة أو تشبيه . فهى ليست حكما واقعا ، ولا قولا دالا على اتباع مذهب فكرى معين . ان أولئك الذين يجهرون بصوتهم عاليا وتنتقل عدوى كلامهم الى العالم ، لا يبدون من المجانين الا فى نظر عالم يعرف أنه سليم العقل . ومثل هذه المعرفة هى أعلى درجات الشعور بالرضا عن النفس .

وقد يؤاخذ على الشاعر الرومانتيكى أنه يقع فى أسر نفس القصور الذى نسبناه للناقد الذى يسعى للتعريف . فمن الواجب جعل كلمات مثل « الطبيعة » عند وردزورث و « الفرح » و « قطرات

التسهد » عند كولريدج و « القدرة » عند بليك و « الوهم » عند بايرون و « السر » أو « الشدة » عند كيتس و « الأنفاس » عند شيللى — قابلة للفهم وكذلك للادراك ، أى ينبغى — كما فى الفقرة المنقولة عن برومثيوس محطم القيود — ان تدل على شيء ما ، أو بمعنى أفضل ، ينبغى أن تأخذ شكلا وجوهرا معينا ، قبل أن يستطاع نقلها للآخرين . فبليك يتساءل :

هل يستطاع وضع الحكمة فى قضيب من الفضة ؟
أو الحب فى كأس من الذهب ؟

والرد بالطبع بالنفى ، ولكن الشاعر مطالب بوضعها فى شيء ما . فعليه أن يعمر العدم ، ويمنحه اسما . فلو صح أن الآنية الاغريقية (*) كانت صديقة للانسان ، لوجب عليها أن تتحدث اليه . ان الكلمات ليست عبثا ، انها ضرورة . ويقول بايرون :

انها للخلق ، وعندما نخلق نحيا .
أن ما نضفيه عليها هو كيان أشد حيوية ،
ويكتسب الخيال من الشكل الذى يمنحه لها
الحياة التى نتخيلها ...

وعلى الرغم من أن الرومانتيكيين لا يتفقون مع بايرون فى طريقة فهمه لهذه النقطة ، فانهم جميعا ، وبكل وضوح ، قد شعروا بوصفهم فنانين بالاضطرار الى تزويد خيالهم وما شابه عندهم « أنفاس النبوة » عند شيللى ، بالشكل . والاختلاف — كما سبق أن نوهنا — بين هذا النوع من العمل ، وبين ما يقوم به الناقد هو الاختلاف بين الخلق ، وما سبق أن سميناه « بالتكثيف » . فكما كتب كولريدج :

لن أستطيع أن آمل أن تزودنى الأشكال الخارجية
بالمشاعر والحياة
التى تنبع من ينبوع الباطن .

على أن هذا الينبوع سينفجر بفعل خياله الخلاق (كما هو الحال فى بركان شيللى) أى قصيدة « الأسى والشجن » . أما فى نظر الناقد ، فلا وجود لأى ينبوع . انها القصيدة ، وحسب .

(*) عنوان أنشودة لكيتس .

وعلى هذا يمكن القول بان اختيار صورة أو صورتين من بروميثيوس محطم القيود لشيللى تم القول بأنه من المستطاع الزعم بمساواتها على نحو ما لشاعرية شيللى فى جملتها هو كلام مضلل على أحسن تقدير . ومع هذا ، فعلى الرغم من خطورة مثل هـذه الصور المخففة ، فان هذا الاتجاه لا يخلو من فائدة . من جهة أخرى ، فان وصف شعر شيللى بانه شعر غض أو شعر صغار ، كما فعل « بابيت » و « اليوت » على سبيل المثال — ليس بالأمر الخاطىء بقدر ما هو متحيز أو جانبى . انه رأى يشبه رؤية الشيء من محيطه ، فيبدو لذلك مستحبا للرؤية والمعايشة . وربما لا تكون هناك فى هـذه الحالة أية صورة ضرورة لرؤية « الشى حيا » . ان ادراك الرومانتيكية كنوع من المخدر أو من الحلم التافه ، أو كنتيجة للعيش فى مجتمع بورجوازى ، أو لما أصاب الدين من تصدع ، أو على أى نحو آخر ، يعنى الرؤية من خلال منظار شخصى أو رؤية الشخص لنفسه فحسب . لم يكن الشاعر هو الذى خلق الرومانتيكيات المتعددة التى تحدث عنها آرثر لوفجوى ، ولكنه الناقد الذى يشرح ، حتى اذا لم تخطر على باله فكرة القتل . ربما استمر « الصوت الناقل للعدوى للعالم » ينقل العدوى لأمثال جوته ولوكاس وبراز (*) ، وان كانت قد استمرت فى الانتقال الى غيرهم من أصحاب العقليات النقدية فى عصور أخرى وعند شعراء آخرين وأشعار أخرى .

ومع أن المؤلفات الخاصة بالرومانتيكية تدعى وحدتها وقوتها ، ورغم انها مازالت تقاوم بحزم الانطواء تحت أى تصنيفات ضيقة ، الا أن دارس مثل هـذه المؤلفات ربما رجع اليها بعد أن تزداد نظرته وضوحا وانتعاشا . ومن المفارقات أن يرجع ذلك الى ما يسود مشاحنات النقد من اضطراب بعد تأثرها باستثارة وجهات نظر العقول النقدية الأخرى التى ترى شكل « الأنفاس » فى صور مختلفة . أما القيام بغير ذلك ، أى الاتجاه الى تجاهل التاريخ النقدى للرومانتيكية (أو أى عصر أدبى آخر) فيعنى بكل تأكيد « خلط الجزء بالكل » نتيجة « لعدم تبصر دال على الحماقة ، كما يعنى الخلط بين عالم الفرد الزائل بعالم الفن الذى لا يفنى » .

روبرت .ف. جلكنر
جيرالد .أ. انسكو

(*) ماريو براز مؤلف كتاب أوجاع الرومانتيكية The Romantic Agony

ملحق

بعض النصوص الشعرية الانجليزية

ص ٤٩ من شعر تشوسر باللغة الانجليزية القديمة

And doun from thennes faste he gan avyse
This litel spot of erthe, that with the see
Embraced is, and fully gan despyse
This wretched world, and held at vanitee
To respect of the pleyn felicitee
That is in hevene above, and at the haste,
Ther he was slayn, his loking doun he caste

***

And in himself he laugh right at the wo·
Of them that wepten for his deeth so faste;
And damned al our werk that floweth so
The blinde lust, the which that may not haste
And sholden al our herte on hevene caste.

***

Swych Fyn hath, lo, this Troilus for love,
Swych fyn hath al his grete worthinesse;
Swtch fyn hath his estat real above,
Swych fyn his lust, swych fyn hath his noblesse
Swych fyn hath false worlds brotelnesse.
And thus began his loving of Criseyde,
As I have told, and in this wyse he dyde.

***

O yonge, freshe folkes, he or she,
In which that love up groweth with your age,
Repeyreth hoom from worldly vanitee,
And of your herte up casteth the visage
To thilke god that after his image
You made, and thinkes al nis but a fayre
This World that passeth, sone as floures fayre

ص ٢٠٠ الأصل الانجليزى لبعض اشعار ميلتون التى يتلاعب فيها بالألفاظ ويتعذر ترجمة كلماته للعربية ·

.... but still his strength conceal'd, Which *tempted our attempt,* and wrought our fall.

Thither ful fraught with mischievous revenge, *Accurst,* and in *a cursed* hour he hies.

On the bare outside of this World that seem'd *firm* and imbosom without *Firmament* ......

الكلمات المبينة بحروف مائلة قد حددها صاحب المقال « كلينث بروكس ·

محتويات الكتاب

صفحة

رقم الايداع ٨٦/٣٠٤١
الترقيم الدولى × ـ ٠٩٦٩ ـ ٠١ ـ ٩٧٧

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب